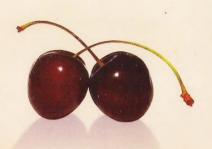
يوســف زيـــدان

بين البحرين



السعيد للنشر والتوزيع

د. يوسف زيدان

بين البَحْرينِ نصوصُ نقدية



إهداء

إلى .. القارئ، المبدع، ملتقى البحرين.

يوسف زيدان

تمهيد

قبل ربع قرنٍ من الزمان، نشرت هذا الكتاب في طبعة وحيدة، ثم شغلتني عن إعادة طبعه الشواغل، مع أنه لقي استحسانًا كبيرًا عند صدوره. وقد رأيت أن أعيد اليوم نشره على حالته الأولى، من دون تدخل في نصه إلا ببعض التصويبات الضرورية، ليكون بالإضافة إلى إتاحته، توثيقًا لمسارٍ لم انقطع عنه يومًا، أعني مسار الكتابة والتأليف.. وها هي مقدمة الكتاب، مثلها نشرت أول مرة:

هل النقد عملية تابعة للإبداع الأدبي؟ حيث تصير العملية النقدية تلييلًا هامشيًا، ولاحقًا بالطبع، على النصوص الأدبية التي قد تمضي قدمًا في مساراتها الإبداعية من دون احتياج للنقد، وقد تحتاج أن تتعلق بها أو تلحقها الدراسة النقدية كي تخدم (بالدال المكسورة، مشدَّدة أو بلا تشديد) المحتوى الإبداعي وتروَّج للأدب والأدباء؟!

في ثقافتنا المعاصرة، تبدو الإجابة عن هذه التساؤلات بالإيجاب. ذلك أن الأعراف الثقافية جَرَتْ، عندنا، بأن الإبداع الأدبي: (الروائي، القصصي، الشعري، المسرحي) هو أساس الأدب. بيد أن هذا الأساس ينبغي العناية به، بنشره والإخبار عن صدور طبعاته، وتحليته وإثراته بالنقد في ندوات مفتوحة أو على صفحات مطوية. ومع ذلك لم ينج النقاد، من كلمات الحطِّ والإزدراء، وتكررت العبارات: أزمة النقد العربي المعاصر.. تخلف العملية النقدية.. قصور النقاد عن اللحاق بالإنتاج الأدبي.. إلخ، ومن (أظرف) ما قرأته من هذه الكلمات الحاطَّة المزرية، قولُ روائي معاصر: أنصحُ النقاد أن يبتعدوا عن أعمالي، فأدواتهم تصلح للبركِ والمستنقعات، وأنا بحري عمية.

وهذه (الحالة) الثقافية ينبغي التوقف أمامها قليلًا، خشية أن تستقر تلك المفاهيم، فتضرّ بالنقد وبالتأليف الأدبي على السواء.. بل تضر الثقافة ذاتها.

ومن العجيب اللافت أننا صِرْنا اليوم نستخدم كلمة الأدب كمرادف مطابق لكلمة ثقافة (١١)، ولم ندر مع كثرة الاستخدام أن الأدب، بجميع صوره، هو جزء من الثقافة لا يجوز تعميمه على الكل، كما لا يجوز أن يستأثر التأليف الأدبي بكل عناية المؤسسات والمطبوعات الثقافية؛ فهذه مجلة (ثقافية) لا تنشر إلا صنوف الأدب، وتلك مؤسسة (ثقافية) لا تعني إلا بالأدب والأدباء. وتراجعت

⁽١) الثقافة في مفهومها العام، هي ذلك الكل المركب من حياة الجهاعة، مما يتخذ أشكالاً لا مادية، كاللغة والدين والفكر والعادات والتقاليد والانجامات والتصورات العامة (وهناك العشرات من التعريفات الأخرى للثقافة، وكلها تدور حول هذا المفهوم) والمثقف هو الواعي بهذا الكل المركب.

عن ساحة (ثقافتنا) المعاصرة الألوانُ الثقافيةُ الأخرى: كالفلسفة، الاجتهاع، علم النفس، التاريخ إلى المرتبة الأقل.. وراح البعض يؤكد أننا نعيش عصر الرواية ويخالفه البعض الآخر بأن الشعر ديوان العرب وآخرون من دونهم يزعمون بأن السيادة في هذا العصر للقصة القصيرة، وغيرهم يتشدقون بعبارة بيرانديللو الشهيرة: أعطني مسرحًا أعطك شعبًا.. وهكذا، تصارعت الأشكال الأدبية على مكان الصدارة الثقافية، متناسية أن الأدب بكامله ما هو إلا لونٌ واحدٌ من الثقافة، لا ينبغي تبهيت بقية الألوان لصالحه، فضلًا عن الزعم بأننا نعيش «عصر» أحد الأشكال الأدبية.. ولنا أن نتساءل: هل نحن نعيش عصر الثقافة أصلًا، ليكون عصرنا هو «عصر الرواية» أو غيرها من صنوف ألوان الثقافة؟

ولمعترض أن يقرر ما يكرره «د. جابر عصفور» من إننا في عصر الرواية وما عليك بما سواها، لأن الأدب الروايي هو أكثر الأشكال الثقافية ذيوعًا وانتشارًا، ولأن الرواية تضم جميع الجوانب الثقافية بين طيَّاتها. فمن الرواية ما هو تاريخ، ومنها ما هو فلسفة، وعلم نفس و.. و.. وكل هذه (الثقافة) تصب في وعاء الرواية التي هي تلخيصٌ للحياة بأسرها، وهي الشكل المناسب لتحليل الحياة.

ونعترض على المعترض ببيان أن الرواية لم تنفرد بذلك، فمن شأن الشعر أيضًا أن يحوي ذلك كله، وانظر مثلًا إلى ديوان كالمثنوي لجلال الدين الرومي، ولسوف تجد فيه ذلك كله والمزيد.. وأيضًا، الرواية قد تنضغط في القصة القصيرة، فلهاذا لا يكون «عصر القصة القصيرة» إذ هي مع انتشارها الواسع، تلخيصُ التلخيص، لأنها توجز الرواية التي توجز الثقافة والحياة على حد زعمك. وإذا كانت الرواية هي أداة الأدب لتحليل معقّد للحياة المعاصرة، فالقصة القصيرة هي الأداة لاختراق لحظات هذه الحياة.. وأخيرًا الرواية ليست وعاءً للثقافة. بل الجوانب المتعددة للثقافة، ناهيك عن جوانب (الحياة) و(العصر) تتخذ أشكالًا وأوعية لا حصر لها، فمن الثقافة ما هو شفاهي كالإنشاد، وما هو منقوش كالزخارف، وما هو مكتوبٌ. ومن الكتابة، الرواية التي تتبادل «الاحتوائية» مع بقية التجليات الثقافية، فقد تحوي الرواية إنشادًا، وقد تصف الرواية نقوشًا وزخارف، وهما بدورهما قد يرويان، وقد تصوغ الرواية فلسفة، أو رواية. تعبر الفلسفة عن نفسها في شكل حكم موجزة، أو شعر.. أو رواية.

وهناك حالة واحدة يمكن معها اعتبار «الأدب» مرادفًا معادلًا لمفهوم «الثقافة» الواسع، هي حالة الدلالة التراثية القديمة للفُظّة أدب. فقد كانت هذه اللفظة قديًا تضم جمع أشكال الإنتاج الفكري، ولذا نجد ياقوت الحموي يترجم لمفكري الإسلام وشعرائه ونقاده ولغوييه في كتاب ضخم عنوانه: معجم الأدباء. هنا فقط يمكن للأدب أن يعادل الثقافة، لكن ما جرى هو: أن دلالة الأدب والأدباء راحت تتقلَّص عبر تاريخنا الثقافي لتقع في النهاية، فقط، على الشعراء.. ومن بعدهم القصَّاصين والروائيين.

نخلص من ذلك أن الأدب، بجميع أشكاله، إنها هو أحد تجليات الثقافة، وهو تجلِّ مهم، ومن المهم أن نفهم موقعه الفعلي من الثقافة، فندرك بالتالي أهميته دون مبالغة أو تقليل من شأنه. هذا عن الأدب، فهاذا عن النقد؟

النقدُ هو أحد التجليات المهمة، الأخرى، للثقافة.. وهو عندي لا يرتبط بالضرورة بالأدب، ولا يشترط أن يكون الناقد هو، فقط، المتخصص في دراسة الأشكال الأدبية، حيث يصير ناقدًا أدبيًا أو ناقدًا مسرحيًا أو ناقدًا فنيًا، على نحو ما يجرى اليوم على الألسنة. فالناقد هو المفكر الذي يصرف جهده الذهني نحو جانب من جوانب الثقافة، ويُعمل فيه خطوات النقد التالية:

(أ) الفهم: وهو الخطوة الأولى لأي عملية نقدية، فلا نقد إلا بعد فهم. يستوي في ذلك نقدُ الأدب، ونقدُ النصَّ التراثيِّ عند تحقيقه، ونقدُ أفكار المتقدمين والمتأخرين عند دراسة العقائد، ونقدُ أحوال المجتمع عند التبصُّر في حياة الجماعة.. وهكذا.

(ب) الغوص: تتفق القراءة مع النقد في خطوة «الفهم» ثم تبدأ العملية النقدية في الانفصال وفي تأسيس مجالها الخاص مع خطوة «الغوص» التي تقوم فيها العقلية النقدية بِسَيْرِ أغوار النص المراد نقده، سواء أكان نصًّا أدبيًا، أم تراثيًا، أم فكريًا، أم كان نصَّ الواقع المعيش. وفي هذه الخطوة تتم أمورٌ لا حصر لها من مقتضيات النقد، كالتفسير والتأويل والمقارنة، والمخالفة في المنظور، وإنطاق المسكوت عنه، وغير ذلك. وهنا لابد للناقد من طرح (النص) على ذهنه طرحًا جديدًا، خاصًا، يمهد للخطوة التالية.

(ج) التجاوز: كل نقدٍ هو تجاوزٌ للنصَّ المنقود، وإلا فهو عملٌ آخر غير نقدي. أعني من قبيل الأعمال الأخرى التي تقوم على (نَصَّ) ما، كالشرح والتحشية والتهميش والتقييد والتعليق. وهذه كلها عمليات فكرية لها موقعها كتجليات ثقافية، لكنها لا تُعد نقدًا، لأنها لم تتجاوز النص الأصلي، لتقدم نصَّها النقدي الخاص. ويكون التجاوز بوثبةٍ عقليةٍ تتخلَق من معارف الناقد، ولغته، ورؤاه؛ التي تتضافر جميعًا مع جوهر النص الذي تم فهمه والغوص في دلالته. لينتج من ذلك كله (النص النقدي) الذي لايقل في أهميته عن (النص) الذي استهدفته العملية النقدية، أدبيًا كان، أمْ غير أدبي.

والتجاوز هو "جوهر" النصَّ النقديِّ، إذ لكل نصَّ جوهره... النشُ الفنيُّ جوهره الإبانة، والشعرُ جوهره الرهافة، والمقالُ جوهره المخافة؛ وكل ما هو "أدب" فجوهره الجزالة.. ودون ذلك، لا يمكن لأيِّ من تلك الأشكال الكتابية أن تؤسس نصها الخاص بها، كما أنه دون «التجاوز» لا يمكن للعملية النقدية أن تقدم نصًا نقديًا.

بهذا المعنى، فالنقد عملية واحدة أيًّا ماكان ما تستهدفه. صحيحٌ أن هناك نقدًا أدبيًا (روائيًّا، قصصيًّا، مسرحيًّا) ونقدًا فنيًّا، ونقدًا فكريًّا، وسياسيًّا، واجتهاعيًّا.. إلخ، بيد أنها كلها عمليةٌ فلسفيةٌ واحدة، هي النقدية التي لابد لها فيها نرى، من استكهال الأبعاد الثلاثة. أو بالأحرى، البعد الثلاثي الأوجه (الفهم/ الغوص/ التجاوز). ولن نضيع الوقت هنا في بيان سهاجة النقد سابق التجهيز، حيث يستعير الناقد المزعوم نظرية ما، أو يحترف الدخول إلى النصوص بمدخل نظري معين، ثم يطبق خطواته النقدية _ سابقة التجهيز _ على كل نص يلقاه، أو بالأدق: على كل نص يناسب خطته النقدية الاحترافية.. نقول: لن نضيع الوقت في بيان سهاجة ذلك المنحى المسمى - زورًا - بالنقد، لأنه واضح البطلان من جهة، ولأنه لا يؤسس نصًا نقديًا من جهة ثانية، ولأنه أخيرًا ليس نقدًا، وإنها هو نقيض النقد أو سلب النقد.. وها هنا نقطة دقيقة تصحُّ ضرورة تبيانها:

أما نقيض النقد فهو (التسليم) حيث نقرُّ أصلاً بالنص على ما هو عليه، ولا نستطيع أن نُتم فيه العملية النقدية بكامل أبعادها الثلاثة، أو بكامل بُعدها الثلاثة، أو بكامل بُعدها الثلاثة، أو بكامل بُعدها الثلاثة، أو الكريم. لأن الكتاب العزيز منظورٌ إليه على جهة التسليم أساسًا؛ وقد تقوم عليه خطوة الفهم، ثم أحد ملامح الخطوة الثانية الغوص كملمح التفسير، أو المقارنة مع الكتب الساوية الأخرى، أو محاولة إنطاق المسكوت عنه، أو البحث في أسباب نزوله. لكن الخطوة الجوهرية في عملية النقد وهي، خطوة التجاوز، التي لا تجري على النص القرآني وبالتالي لا ينتج الذهنُ نصًا نقديًا للقرآن.. وكذلك الأمر بالنسبة لأي نص يبدأ (الناقد) بالتسليم به، فلو سلَّم الناقد بسلامة الواقع السياسي أو الاجتماعي، ولو نظر إلى النص الأدبي أو الفكري على أنه نصٌ مكتمل. فلن يتمكن آنذاك من عمل النقد، بل سيكون ما ينتجه ذلك الناقد المزعوم هو نقيض النقد، وسواءً أكان هذا النقيض تبريرًا،

أَمْ تكريسًا، أَمْ تهليلًا، أَمْ ابتهالًا، أَمْ غير ذلك. فها دام البدء بالتسليم، فالناتج هو نقيض النقد.

وأما السلب فيختلف، وإذا كان من السهولة التمييز بين النقد ونقض النقد، فمن العويص التمييز بين النقد وسلب النقد (اللائقد) إذ الغروق بينها دقيقة. ولذا. كثيرًا ما يُعرض علينا النص باعتباره نضا نقديًا، وما هو _ في الحقيقة _ بنقد. مثال ذلك، ما نراه في عليد من النصوص _ المساة نقدًا _ من إهدار للجانب المقابل للنقد، وهو الجانب المقابل لأي كتابة. أعني: القراءة! فالبعض من النقاد يكتب كلامًا غير مفهوم، يستغربه القارئ، الذي من الممكن أن يكون قد استمتع قبل ذلك بالنص الأدبي المنقود، أو استبصر (النص) عمومًا، أعني النص الذي استهدفه الناقد؛ فإذا بالقارئ لا يدرك النص النقدي. وهذا قد يكون لعب في لغة الناقد، أو لقصور في فهمه النص المنقود، أو الإسداره إحدى خطوات العملية النقدية.. ومها كان السبب، فنحن في النهاية أمام: اللاتقد.

ومن اللانقد، إهدارُ الناقدِ خصوصيةَ النصوص، وعدم وعيه بأن لكل نصَّ عالمه الخاص، وبأن ما يناسب هنا قد لا يتناسب هناك، فيقدم الناقد نقدًا واحدًا كل مرة. وهذا النقد الواحد أعني «النمطي» هو في النهاية.. اللانقد.

安 恭 敬

يضمُّ هذا الكتاب سنة فصول، أرجو لها أن تكون سنة نصوص نقدية على ما أسلفته من بيان حقيقة النص النقدي. وسوف ترى أنها تدخل إلى كل نصِّ مدخلًا خاصًا، وتطبق العملية النقدية تطبيقات متنوعة، وما ذاك إلا لتنوع النصوص المستهدفة بالنقد.. وما هي إلا محاولة لتقديم (نص نقدي) يرتقي حتى يساوق النص الأدبي، ويتوازى معه، دون أن يكون تذييلًا له.

وقد اخترت من النصوص الأدبىة، الروائية والشعرية والمسرحية، ما هو مرتبط أساسًا بحدود معارفي الخاصة: التراث، الفلسفة، التصوف.. وذلك كيلا أتعسف في الفهم، أو أقعد عن الغوص في النصوص، فأثقل عن تجاوزها مؤسسًا نصًا نقديًا خاصًا، ينطلق من النص الأدبي، ويفارقه في الوقت ذاته.

ونظرًا لوقوع أعمال «جمال الغيطاني» داخل ما أسميته بعدود معارفي الخاصة، خصوصًا التراث والتصوف، فقد كانت ثلاثةٌ من أعماله موضوعات نقدية لثلاثةٍ من فصول هذا الكتاب. ناهيك عن أن أعمال الغيطاني هذه، بالفعل، هي أعمالٌ أدبيةٌ تستحق العكوف التقدي، وتحتمل أبعاد العملية النقدية على نحو ما أوضحناه، والكثير من الأدب المعاصر لا مجتمل ذلك.

والفصول الثلاثة الأخرى، منها ماهو جامعٌ بين ثلاثة مؤلفين قدموا أعمالًا روائية من وعن الإسكندرية، اتصلت على نحو ما بالفلسفة وتاريخها(١). ومنها ما هو جامع بين شاعرين ارتبطا بالتصوف، كُلُّ

⁽١) يوسف عز الدين عيسي، نعيم عطية، آلان نادور.

على طويقته''. ومنها ما هو عن مسرحية «غيلان الدمشقي"، لمهدي بندق، وهي الجامعة بين الماضي والحاضر على نحو سمح بمدخلنا الخاص إليها، وهو المدخل الذي أسميته جدلية الوقت''.

泰 泰 泰

وتبقى كلمة أخيرة، نابعة عا استقر في نفسي منذ زمن، وعبرت عنه عبارة نيتشه: إنني أنظر في جميع ما كُتب، فلا تميل نفسي إلا إلى ما كتبه الإنسان بقطرات دمه، وليس من السهل أن يفهم الإنسان دمًا آخر، أو يقبل دمًا جديدًا.. من هنا أهديت هذا الكتاب إلى ذلك القارئ الذي يمكنه القيام بقراءة مبدعة، تقبل البحرين: بحر الكتابة الإبداعية، ويحر الكتابة النقدية.. بحران يلتقيان عند القارئ، المبدع، ملتقي البحرين.

د. يوسف زيدان

(١) الإمام عمد ماضي أبو العزائم، أحمد الشهاوي.

⁽٢) نُشُرِتُ بعض فصول الكتابُ من قبل في بجلات: فصول، الثقافة الجديدة.. والبعض الآخر من الفصول يُشر هنا للمرة الأولى.

الحرية والجبر في رسالة البصائر

مرثية الهَجَاج

تحتلَّ رسالة البصائر في المصائر مكانةً خاصة بين مجموعة أعهال جمال الغيطاني الإبداعية، وتمثل تطورًا مهيًّا في تقنية الكتابة عنده، باعتبارها خطوةً أخرى في محاولة الغيطاني الدؤوب، أعني محاولة اكتشاف أسلوب للقصِّ يتأسس على التراث ويتجاوزه.

وبقطع النظر عن هذا العنوان التراثي التليد رسالة البصائر في المصائر ومو العنوان الذي سنتوقف عنده بعد قليل، فإن الرواية تعالج قضية شديدة المعاصرة، فهي مرثية مطولة للهجاج المصري الذي وقع في النصف الثاني من السبعينيات، ولا تزال آثاره باقية إلى اليوم. وهي تنويع لحني حزين على نغمة «ما شاء الله كان» تلك النغمة التي ابتدأت وانتهت بها الرواية، وكأن الراوي قد أسقط في يده، فلم يعد بإمكانه إلا رثاء الزمن الذي كان، وبكاء الزمن الذي هو كائن.. وما بين الرثاء والبكاء، تتولل الصور والوقائع راصدة أحوال الخلق، حاكية بعض ما جرى بديار مصر، التي شاء الله لها أن تنفتح وتهج من جلدها، حتى تكاد ملاسحها تتلاشي في غبار الانفتاح.

ولما كانت الرواية تثير، بقوة، قضية الإنسان وهو يواجه التغيّر العالم، فقد رأينا أن نتوقف عند رؤية الغيطاني للعالم، من خلال الله القواءة التي ترصد تأرجح الغيطاني بين الحرية والجبرية، لنرى الجانب الذي غلب عنده في النهاية.. فالحرية والجبرية في نهاية المطاف: وجهان لرقية الإنسان للعالم، وموقفان تتم بهما تلك المواجهة المقدّرة/ المختارة.. مواجهة الفرد للكون.

سنسلك في تسجيل نتاج القراءة مسلكًا خاصًا، فنعرض لتفاصيل رؤية الغيطاني عبر الفصول والقواطع، ونعرض لبنية الرواية وخصائصها اللغوية في إشارات.. أما الدقائق والرقائق الواردة فيها، فهي اللمحات!

فصل:

بدأ الغيطاني بديباجة - كالأسلاف - حدَّد فيها الدواعي التي حَدَّث به لخط الرسالة، وقد خاطب بها أولئك الذين سيأتون من بعده؛ فقال ما نصُّه:

يا أهل الوقت الذي لا نعرف من أمره شيئًا، يا أهل أزمنة لن نبلغها، ستقصر عنها أعارنًا، يا مَنْ ستسعون في دهر خلا منا، ومن آثارنا.. اعلموا أن ما مرَّ بنا ثقيل، وأن ما عرفناه مُضْنِ، وما قاسيناه صعبٌ، مُرِّ. هذه السبعينيات من زماننا الكدر عقدُ انقلابِ أحوالٍ وأمورِ غريبة، وبلايا ثقيلة، وتحولات شملت جلَّ القوم، وقد عاينت ذلك، قاسيته، تضاعف هَمِّي، ناء وقتي بها عرفته.. هنا خطر لي أن أُقيَّد ما أعرفه، ما عاينته من قرب، أو ما ألمتُ به عن بُعد.

ويظهر أول جوانب القضية التي نرصدها، حين تلوح في الديباجة ملامخُ حرية خاصة، هي «حرية التدوين». فالغيطاني يخرج عن عادة الأسلاف من كُتَّاب الرسائل، أولئك الذين يذكرون في ديباجة رسائلهم أنهم كتبوا استجابة لإلحاح بعض الإخوان، أو إجابة عن سؤال واحدٍ من أهل الزمان، وغير ذلك من الإشارات التي تجعل تدوينهم مرتبطاً بفعل من الخارج. يخرج الغيطاني عن ذلك، فيؤكد ذلك بقوله: أقدمتُ والله بدافع مني، لم يطالبني بذلك صحب أو يخوان، لم أسع بغية كسب أو شهرة، إنها شرعتُ والقلب فيه ما فيه.. هو إذن يرى الكتابة فعلًا حُرًا، لا يرتبط إلا بتفريغ الهم، ولا يبغي بالكتابة إلا «الأمل في تبدُّل الأحوال».. وما عليه بعد ذلك إن وافقت الكتابة أهواء الغير، أم خالفتها.

قَطْعٌ:

في ظهيرة قاهرية قائظة، جلستُ مع الغيطاني في ركن عتيق منزو، من تلك الأماكن التي لم تندثر بعد.. وجرى بنا لسانُ الحوار في كل مضهار، حتى ابتدرته بسؤال وقع منه موقعًا.. سألته عن تلك الوقائع التي ذكرها عن نفسه في روايته كتاب التجليات كيف لم يراع، وهو يذكر أدق التفاصيل والخفايا! ألم يتحسب لوقع ذلك على الآخرين من حوله؟ اختلجت بعض المشاعر في عين الغيطاني، وشعرتُ باصطلام يمور تحت صفحة ملاعه الهادئة.. وقد نظر نظرةً في البعيد، ثم قال:ً حين أكتبُ، لا أفكرُ في أحد!

وَصْلُ:

لحرية الكتابة والتدوين تاريخٌ طويل في أدب الغيطاني، فهو ينظر إلى الإبداع على أنه فعلٌ حُرِّ يواجه الأديبُ به العالم. ولقد واجه جمال الغيطاني القهر في زمن عبد الناصر بروايته الزيني بركات التي اعتبرها النقاد إدانةٌ لحكم عبد الناصر، وشهادةٌ ضد وطأة القهر السياسي أيام الستينيات، واعتبرها هو: صرخة رفض لكل قهر في أي زمان ". المهم هنا، أنه جعل الكتابة فعل مواجهة، وإعلان حريةٍ ضد عتمة القسر.

وعاد الغيطاني في السّفر الثالث من التجليات إلى أحضان عبد الناصر، الذي صار فكرةً وحلمًا بعيدًا، فصحبه في رحلة عروج صوفي نخييلي، أدان خلالها السادات الذي أسجى البلاد والعباد كبدنٍ مترهًل ينهش فيه الدود واليهود بحسب رواية أمل دنقل("-وأضاع مكنون

⁽١) ذكر ذلك في حوار أجرته معه محطة B.B.C وأذيع منذ سنوات في أوروبا.

 ⁽٢) بقول في قصيدته ولا وقت للبكاء من دبوانه (البكاء بين يدي زرقاء البهامة):
 لا وقت للبكاء، فالعلم الذي تنكسيته على سرادق العزاء

د وقت تتبحاه العلم الذي تحسيم عو مُنكِّسٌ في الشاطئ الآخر.. والأبناء،

يستشهدون كي يقيموه على تَبَّة،

العلم المنسوج من حلاوة النصر، ومن مرارة النكبة

^{..} ملقى في الثرى،

الروح العامة، وبَدَّدَ ما كانت مصر تحتشد له طيلة نصف قرن.. كانت الكتابة: فعلَ مواجهةٍ، وحرية رفضٍ.

وفي رسالة البصائر يستكمل الغيطاني ما بدأه من قبل، فيواجه بتدوينه الرسالة، ذلك الهوس الهجاجي الذي اجتاح قلوب العباد؛ فتركوا البلاد وتشتتوا في المكان. أراد الغيطاني ألا يفقد الآتون من بعده ملامح ماضيهم الذي كاد أن ينظمس، فحكى ما حكاه لتثبت الصورة المائعة، ولينفذ بالبصيرة في المصير؛ وتلك هي حدود الاستطاعة، ومنتهى الحرية لديه. أما الجبرية، فالحديث عنها يطول.

إشارة:

تقع رسالة البصائر في منطقة وسطى ما بين حدود الرواية وحدود المجموعة القصصية. ويبدو أن الغيطاني أساسًا لا يعترف في (شكل)

ينهش فيه الدود واليهود، ينهش فيه الدود واليهود، ينهش فيه الدود واليهود، فها على أو الله المثرود، فها على أبوابك السبعة، يا طبية فها على أبوابك السبعة، يا طبية يقتمي أبو الهول، وتُقتى أمة الأعداء، يحرنة الأنباب والرغمة الأعداء، تشرب من داء أبنائك قرية قرية تفرس أطفاك في الأرض بساطاً، تمرس أطفاك في الأرض بساطاً، للمدرعات والأحلية الصلية المسلق (أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكبة منبولي، من ٢١٤).

الإبداع بحدود مرسومة، فهو لا يلبث بعد ديباجته أن يقدِّم مجموعةً متواليةً من القصص القصيرة التي تبدو منفصلة، وكأن القصة الواحدة دائرة بذاتها، تلتف حول محورها الخاص، لكننا وبطول النظر إلى مجموع الدوائر، نلمح خطًا دقيقًا يصل بين محاور الدوائر، وينظمها في عقد واحد؛ فكأننا بذلك أمام رواية متصلة الفصول. وهو كثيرًا ما يشطر الدائرة؛ ليفسح المجال أمام ما يسميه بالحواشي، وهي مقتحات قصصية تتعلق بدائرة القصة/ المتن، لكنه لا يلبث أن يتوسّع في الحاشية حتى يدُخلها في المتن، أو يجعل الحاشية متناً. وثمة أمرٌ هندسيٌّ آخر، هو أن الغيطاني كثيرًا ما يمدُّ من الدائرة السابقة خطًا، يقع في نهايته داخل حدود دائرة لاحقة، وهذا شكلٌ آخر من توالي اتصال الدوائر.

لمحة:

عنوان الرواية على تراثيته، يكشف عن انشغال الغيطاني الدائم المتجدِّد بفكرة مرور الزمن وفوات اللحظات. وهو يشير في أولى صفحات الرسالة إلى أنه كان دائم التطلُّع إلى أقرانه، سائلًا نفسه: أين سيكون كُلِّ منهم بعد عشر سنوات؟! وهو السؤال الذي يتكرر كثيرًا بصور متعددة في أعهال الغيطاني؛ وفي كل مرة يدور السؤال عها سيكون عليه الحال بعد عشر سنوات. فلهاذا يجعل الغيطاني السنوات العشر بالذات هي الفارقة؟ هل لأنها تمثل العقد الواحد في الأعهار؟ أم لأن العقود الثلاثة الماضية في حياتنا كانت كالمراحل المنفصلة،

فشتان ـ مثلاً ـ ما بين الستينيات والسبعينيات؛ وذلك ما يظهر من قول الغيطاني: مع حلول السبعينيات، لاحت المنعطفات المفاجئة، والمنحنيات الحادة، والانقلابات العاكسة، حتى البديهيات انكفأت. فهل ينظر الغيطاني إلى كل عقد، على أنه دورة زمان؟

نصل:

حين ابتدأت الدائرة الأولى في الالتفاف، حول قصة اعم عاشورا الذي يعمل حارسًا لمنطقة قاهرية عتيقة تضم بيارستان ومسجد المنصور قلاوون وجامع برقوق ()، بدا الغيطاني كأنه يؤكد صلابة موقف الإنسان تجاه العالم، فعاشور هذا الذي يحرس التاريخ العام، ويحافظ على التاريخ الخاص حيث ظل محتفظًا بالقُفَّة التي حملها أبوه عند نزوله القاهرة لأول مرة حذا الرجل يبدو مثالًا لصلابة الإنسان، ورسوخه، لم ينفعل طيلة حياته الطويلة إلا مرتين: الأولى حين حاول بعضهم رشوته، والأخرى حين رأى أجنبين يتبادلان الهوى في القبة!

ولا نكاد نسترسل مع سيرة الرجل، حتى يصدمنا الراوي بتحول عارم في كيانه، فنرى «عم عاشور» وهو يتاجر في العملة، ويُفسح الطريق أمام طلاب الهوى من الأجانب الذين يطفئون الشبق بأعلى قبة المسجد.. تحولٌ قاس، رهيب؛ أراد الراوي أن يصدمنا به، ويزعزع

 ⁽١) لا يزال بيارستان المنصور قلاوون قائم أركان اسمه قديماً: البيارستان المنصوري، واسمه
اليوم: مستشفى قلاوون للرمد) وبجواره المسجد العتيق، وجامع برقوق.. يقع كل ذلك في
شارع المعز المعتد من مسجد الحسين إلى بوابة النصر.

مستقر هدوئنا، ليدخلنا بعد ذلك في عالمٍ مقبضٍ، ترفرف عليه أجنحة الجبرية الثقيلة.

قَطْع:

كثيرًا ما يلجأ الغيطاني لتفنية الصدمة، وقد فعل ذلك بمهارة شديدة في رائعته الزيني بركات. مرة حين صدمنا بحقيقة أمر الزيني بركات نفسه، وكشف فجأة عن فظاعة أحواله المسترة تحت قناع الصلاح، ومرة حين اختتم أحد فصول الرواية بصوت «المنادي» الذي ظل يردد أن «زكريا بن راضي» حيث اعترف بجرائمه بمحض إرادته دون إجبار، ثم بدأ الفصل التالي بعنوان: وقائع تعذيب زكريا بن راضي.

وَصْل:

كان التحول إلى الجبرية في رسالة «البصائر» ناجمًا عن ورود الأحوال الشّداد؛ وضعف الإمكانية الإنسانية عن الاحتال. هذا ما يتجلى في بقية قصص/ دوائر الرواية، إذ شرع الراوي يعللُ ما جرى لحارس التاريخ، الذي انهار: وجاء التعليل بيانًا واستبصارًا عبر حشد قصصي يستعرض ما مَرَّ بأهل الزمان، بداية من الطبيب الذي هجر الطب العيادي، وصار مقاولًا يرتدي الجلباب ويخاطب عمال البناء بألفاظ مثل: افهمني يا حلاوة. اسمع يا عسل!

وما دام ذكر الألفاظ قد جرى، فمن الواجب أن نتوقف قليلًا عند لغة الغيطاني في هذه الرواية.

إشارة:

يبدو أن الغيطاني أراد أن يموَّه بلغة التراث، فاختار هذا العنوان ذا الطابع التراثي، وراح في ديباجته ينسج اللفظ على منوال القدماء، مستخدمًا تعبيرات مثل: فيا أهل الوقت، ستقع أبصار كم على تدويني، لكلِّ وجهة هو موليها، خطر لي أن أقيَّل، إنها أردت الإخبار. إلخ.

لكن الأمر محضُ تمويه. وإلا، فإن قاموس الرواية لم يقتصر على لغة التراث وحدها، بل جمع إليها ما استحدث من مفردات الواقع، والتعبيرات اليومية، واستفاد أيضًا من لغة الحوار العامي، فسجَّلها بألفاظ وسطى، بين العامية والفصحى، بحسب مقتضى السياق، فكان أحيانًا يستبدل بالعامية المصرية ما يوازيها من اللفظ الفصيح، وأحيانًا أخرى يستغل وقع اللفظ العامي-كافي كلام الطبيب/ المقاول-فيشتها كما هي. والأطرف من ذلك كله، أن الغيطاني استوحى أسلوب القص الشعبي المصري، هذا اللون المميز الذي نلمحه في جلساتنا الريفية والشعبية، وهذا ما يتجلى في اختياره لتعبير مثل: فاتني القول يا كرام.

لمحة:

مع أن لغة الرواية نجحت في سبك مفردات التراث والواقع

اليومي، وجمعت بانسيابية قَصِّها بين الفصحي والعامية، إلا أن هناك بعض المواضع التي استعصت على السبك، لاسيما عند محاولة الغيطاني صياغة ما هو اشديد العامية» بأسلوب فصيح، فمع نجاح المحاولة في معظم مواطن الرواية؛ إلا أن بعض المواطن الأخرى جانبت المحاولة فيها التوفيق؛ ومثال ذلك نراه في قول الأم لأولادها: يعنى لا أعرف أقعد مع أبيكم. فهنا لا نرى التوفيق في نقل العامية للفصحي، فالفصحي لا تتوالى فيها الأفعال على نحو (أعرف أقعد) فكان الواجب _ فصاحة _ أن يُصل بينهم بشيء مثل (أن)، بحيث تصر (أعرف أن أقعد)، وكذلك كان يمكن تغير (يعني لا) بلفظة (ألا). أما لو أراد الغيطان أن يستفيد من تلقائية التعبير العامي، فكان عليه أن يترك العبارة كما هي دون تعديل _ كما فعل في مواضع أخرى ـ فتكون مثلًا: «إيه... يعني ما أعرفش أقعد مع أبوكم» وهي بذلك لن تخدش سياق العمل وأسلوبه، إذ إنه احتوى تعبيرات مماثله في عامَّيَّتِها مثل (بابا أهه يا ستى .. دى اللي بتضربني .. بتقولي فين أبوكي) وهي ثلاثة تعبيرات وردت في صفحة واحدة في الرواية، ولم تتسبب في اهتزاز أسلوبي، لورودها في معرض حوار تلقائي بريء؛ سجَّله الراوي دون تعديل.

لمحة أخرى:

صحَّ عندنا أنه «جَلَّ مَنْ لا يسهو» وقد سها الغيطاني على صعيد اللغة والبلاغة في بعض أجزاء الرواية .. من ذلك، مثلًا فما فعله حين كرزً - جلس رجلٌ عجوز. ففي اللغة، لا يوصف الرجل بأنه «عجوز» بل «شيخ» هرم» فالعجوز هي المرأة المتقدمة في العمر. عمومًا، فسوف نقولُ، هنا: ما كان يقوله المشايخ الأسلاف حين يرون تجاوزًا ما في مؤلفات غيرهم، فقد كانوا ينبهون إلى خطأ الغير، ثم يقولون: ولا نظن المؤلف يقع في مثل هذا السهو، فالأرجح أن ذلك من عمل الشّاخ!

فصل:

بعد حكايتي «عم عاشور» الذي هَجَّ من التزامه، وذلك «الطبيب/ المقاول» الذي صارت الجرائد تنشر إعلانات مشاريعه علَّة بصورته وهو يرتدي الجلباب الأبيض و(القبعة) البيضاء، وتحيط وجهه لحية كثة _ وهي الصورة الإكليشيهية لأصحاب شركات الأموال التي انتشرت أيامها، ثم ظهر بعد ظهور الرواية زيفها _ راح الغيطاني يزيد الواقعة تفصيلًا، عبر حشد من حكايات زمن الهجاج، فذكر طرقا من قصة «الشاب الذي أصبح فندقيًا» مع أن أباه كان يحلم بأن يصبح ولده عشلًا دبلوماسيًا لبلاده في الخارج، فصار بعد حصوله على الشهادة الجامعية التي تؤهله لذلك: عمثلًا لحال بلاده في الداخل! ثم ذكر سيرة بعض المحاربين الذين تقاعدوا عن الخدمة، وراحوا يتخبطون سيرة بعض المحاربين الذين تقاعدوا عن الخدمة، وراحوا يتخبطون في أرض الضياع، حتى إن أحدهم زار قبة المسجد في تجواله التائه، فرأى أجنبيًا وأجنبية يتعانقان في لهفة، فصرخ في حارس القبة، الذي وصفه الغيطاني بقوله: كان الحارس عجوزًا، لوجهه تية، وغياب. قال

المحارب القديم: ما يجري بالداخل عبب، هل رأيت ما يجرى داخل القبة؟ فردَّ الحارس "عم عاشور" قائلًا: وهل رأيت ما يجرى خارج القبة!

وبعض أن قصَّ الغيطاني علينا خبرًا عن أولئك الذين سافروا، وهم الملازمون للمكان؛ راح يسرد شيئًا عن الذين هجروا المكان إلى خارج الديار: الخطَّاط الذي راج أمره في الغربة، حتى اختُطف غابراتيًا (لم يصرِّح الغيطاني باسم البلدالتي اغترب فيها الخطاط، وأنها أشار إلى أنها العراق).. والمهندس الذي انحصر كيانه في إرسال النقود لأولاده من أوروبا، حتى انفجر كمده وفار الدم من فمه.. والمزارع الذي ترك وظيفته في مصر ونهبوا حقوقه في إيطاليا.. والمدرِّسة التي ألمَّت المدة، في الكويت، وآل بها الأمر إلى جلب الهيروين لمصر.. وأخيرًا، ذلك الأب الذي حاول كفيله السعودي أن يلوط بابنه.

قطع:

كان الغيطاني مصريَّ الروح تمامًا وهو يقصُّ، بل هو أيضا مصريُّ الفكر الهامس في القصَّ. والمصريون، يردِّدون في أمثلتهم الشعبية ما معناه: مَنْ خرج من داره قلَّ مقداره!

وصل:

لما حكى الغيطاني عن أولئك الذين رحلوا من البلاد، لم يصرِّح

باسم البلدان التي ارتحلوا إليها، أو ساقهم القدر لها، حاشا إيطاليا التي ذكرها بالاسم، وفيا عداها من بلدان العرب، اكتفى بإشارات مؤكدة . إلى أن تلك البلدان على التوالي: هي: العراق، الكويت، السعودية. . وكأن الغيطاني لا يكتفي في الرواية بإدانة ما جرى في مصر، بل يؤكده بإدانة الزمن العربي كله. ويستشرف آفاق المصير المؤلم الذي تسير إليه هذه البلدان: وهو ما نراه اليوم، بعد عشر سنوات (فاصلة) من صدور الرواية (۱).

المهم؛ أثنا طيلة لوحات الرواية، نرى الجبرية الكثيبة وهي تحطّ بأثقالها على الشخصيات، فجميعهم يبدون كأنهم يساقون إلى النهاية وهم ينظرون ولا يملكون عنها فكاكًا. لا أحد منهم ينال ما ناله عن عمد أو اختيار، بل تلتف حوله الظروف، إلى أن تأخذ بناصيته إلى مصيره المرسوم، فإذا حاول الخروج عارسم له - كها حاول الشاب الذي صار فندقيًا - لقيه الدهر بغوائله. وقد تعدّت تلك الجبرية وعدم الاستطاعة إلى شخصية الراوي نفسه، فعندما أتى إليه واحدٌ من أولئك المحاربين القدماء يطلب منه المساعدة في إيجاد عمل، يقيه من الشتات، لم يتمكن الراوي (الذي يعمل صحفيا)! من المساعدة، وعلّ ذلك بأن الوقت لا يسمح له بالتصرف. الوقت بمعنى ظروف وعلّ ذلك بأن الواقع. وحين لجأ إليه الشاب الذي يُحدق به أهل الزمن وأحوال الواقع. وحين لجأ إليه الشاب الذي يُحدق به أهل اللواط وطلب منه المساعدة في الهروب عا قدّر له؛ يقول الغيطاني/

 ⁽١) تشرت هذه الدراسة بمجلة نصول (يوليه ١٩٩٣) وصدرت الرواية سنة ١٩٨٣ عن دار الهلال.

الراوي، ما نصُّه: كنت في حيرة، غير قادر على تقديم العون له، أستعيد وقت كتابتي هذا، تحديق القوم في الشاب، وتغامزهم، ونظراتهم. فهو إذن مدركٌ لحقيقة الحال وقسوة المآل الذي ينتظر الشاب، لكنه عاجزٌ عن أي فعل، غير مختار ولا مستطيع.. فها جرى به القدر، لابدَّ واقعٌ!

إشارة:

حين انهمك راوي «الرسالة» في ذكر ما جرى، وراح يعرض لتفاصيل حياة الشخصيات، التفاصيل التي أدت إلى النهايات المبكية، رقَّت لغة الرواية، وشفَّت، لتناسب الإخبار عن الأحوال الخزينة، أما الأسلوب التراثي الذي ذكرنا أمثلة له فيا مضى، فهو لا يظهر إلا في الديباجة وفي بدايات القصص والحواشي، فإذا دخل الراوي في التفاصيل، غلبت على لغته تلك الألفاظ السهلة، المناسبة، الراثقة الوجد، كأننا أمام شجون السرد وشجى الألفاظ في غناء صاحب الزبابة.

هنا يأتي السؤال عن طبيعة لجوء الغيطاني للغة التراث، أهي هي عض اصطناع يبغي التواصل مع لغة الأسلاف؟ أم هي افتتاح للسرد القصصي واختتام له، بينها المسبوك «التراثي/ المعاصر/ العامي/ المبتكر» هو المكوِّن الرئيس لأسلوب القصِّى؟ يبدو أنها الثانية، فمع قدرة الغيطاني على استكال بقية الرواية بأسلوب تراثي، كما فعل في «التجليات» وأبدع، إلا أنه آثر أن يوافق بين تجدُّد اللغة وجدَّة الموضوع، فسلك طريقًا يجمع بين الافتتاح والاختتام بتلك اللغة التراثية، والدخول إلى الغهار بذلك الأسلوب الجديد الذي يجمع

بين المفردات القديمة والجديدة والشعبية، إلى جانب تلك الألفاظ ذات العبق الغيطاني مثل: أسيان - طلاَّت - تلاشي.. إلخ، بالإضافة إلى أسلوبه الوصفيً المميَّز للأشخاص والأماكن؛ كأن يصف مدير الفندق، ذلك الرجل القوَّاد، بأنه «المدير اللزج» أو يصف الأماكن القاهرية التليدة بأنها «تقاوم البلى».

لمحة:

تتأسس الجبرية الغيطانية في «رسالة البصائر» على مفهوم هير اقليطي للوجود، فكما كان ذلك الفيلسوف اليوناني القديم «هير اقليطس» يرى ان الأشياء في تغير مستمر، وأن التغير هو جوهر الوجود، يرى جمال الغيطاني - بحسب ما جاء في الرواية - أن: التغير لا يُذرك لحظة وقوعه، إنها يبدو وتتضح معالمه بعد تمامه.. هذا جوهر الوقت الذي أدركني، وحفّرني إلى كتابة هذه الرسالة.. فالتغير يلحق كل شيء، ما من معنى أو حدث مطلق، فكل أمر نسبي، محكوم بالوقت.

ولنتأمل تلك التعبيرات الجبرية: الوقت الذي أدركني.. محكومٌ بالوقت.. كيف غلبت على الغيطاني أحاسيس انهزام الفعل الإنساني أمام ما تجرى به المقادير. ولكن، تظل "حرية التدوين" فعلًا إنسانيًا يواجه احتكام أمر القدر، ويرفضه.

فصل:

لجال الغيطاني عملٌ روائيٌّ آخر، يحمل أيضا عنوان «رسالة» وقد

كُتب تقريبًا في المدّة ذاتها التي كُتبت فيها «رسالة البصائر في المصائر»، ذلك العمل الروائي هو: رسالة في الصبابة والوجد.

وفي الروايتين/ الرسالتين، ملامح شبه غير العنوان، فرسالة البصائر تحكي عما وقع للآخرين الذين سافروا في مكانهم أو ارتحلوا منه إلى خارج الديار، ورسالة الصبابة تحكي عما وقع للراوي نفسه، حين سافر إلى خارج البلاد، ولفحه عشق تلك الفتاة المسهاة "فالبريا". وما يهمنا هنا، على صعيد رؤية الغيطاني للعالم وتتبع موقفه بين الحرية والجبرية، هو تلك اللحظة "الأسيانة" التي قال فيها لفالبريا وهو يستعيد زمان فعله السياسي الذي راح عبئاً: كُنا نحلم بتغيير العالم!

العالم، إذن، يتغير. لكن التغيير هنا غير مرهون بفعل الأفراد، غير مرتبط باختياراتهم الفردية، بل هو يسير وفقًا لمنظومة علوية، لا يملك الفرد حيالها أي فعل، اللهم إلا «الحلم» في رسالة الصبابة، أو «الأمل» في رسالة البصائر.. تلك هي ملامح الجبرية التي تظلل أعمال الغيطاني في الثهانينيات مضافًا إليها «التجليات» التي انطاقت من واقعة موت الأب ويبدو أن ذلك الموقف الجبري لا يعتمد على مذهب عقائدي، بقدر ما يقوم على تلقائية الشعور بضآلة حجم الإنسان الفرد أمام الموت.

قطع:

انشغل الفكر الإنساني بقضية «الحرية والجبرية» منذ أقدم

المصور، وكان الفلاسفة في كل خصر يحاولون اتخاذ موقف معين المنها، باعتبارها واحدة من أهم قضايا الفلسفة الأولى «الميتافيزيقيا» حتى قال الفيلسوف الإنجليزي المعاصر «بين»: إن تلك القضية هي قفل الميتافيزيقيا الذي علاه الصدأ من كل جانب.. لكن الحقيقة أن هذا الصدأ لا يلبث أن يسقط، ويعود البريق لمعدن القضية، مع كل اهتهام جديد بها، اهتهام تحتَّمه عملية انشغال الإنسان بالوجود.

وفي تراثنا القديم، عمت مناقشة القضية على نطاق واسع، لاسيها أيام بني أُمية. فقد انهمك المسلمون في طرح القضية تحت مسمّى «الجبر والاختيار» وتبلورت آنذاك المواقف التي يمكن حصرها في اتجاهين أساسيين: الأول اتجاه «القدرية» القائلين بحرية الإرادة والفعل الإنساني، وذلك مو موقف المعتزلة. والآخر اتجاه «الجبرية» الذين ذهبوا إلى أن أفعال العباد مقدرة أزلًا، وأن الأمر خارجٌ عن إرادة الفرد، معلقٌ بإرادة الله القاهر فوق عباده؛ فالإنسان مجبورٌ على أفعاله مقهورٌ عليها.

ولن نخوض هنا في تفاصيل الحجج والبراهين التي يقدمها كِلاَ الفريقين، كما لن نتوقف عند الموقف «الأشعري» التلفيقي الذي حاول الخروج من المشكلة بابتداع حَلَّ أسموه بنظرية «الكسب» التي بتقاسم فيها الله والإنسان الفعل، بحيث يصبح الإنسان هو المخير والمسير في الوقت ذاته! فالمهم المُراد هنا، هو بيان أن الغيطاني يتعرَّض لقضية شائكة، ثار حولها الكثير من الجدل، وصار لها تاريخ محتد في ثقافتنا.

وصل:

مثلما بدأت قضية «الإنسان بين الحرية والجبرية» في الظهور عند الأواثل، تحت تأثير هم سياسي؛ هو تولي بني أمية الحكم والخلافة، ثم امتدت لتأخذ أبعادًا ميتافيزيقية. برزت القضية عند الغيطاني تحت تأثير الهم السياسي المتمثل في ذلك من تحوّل في الموقف السياسي الذي جَرَّ وراءه تحولات اقتصادية واجتماعية لا حصر لها، ثم اتخذت القضية أبعادًا فكرية حاصلة من تأمل أحوال الخلائق في مصر.. هكذا يتضح أن المقدمات المتشابهة تطرح فكرًا شبيهًا، سواء في الفلسفة، أم في الأدب.

وقد أمعن الغيطاني في بيان أن الجُبْرُ واقعٌ، فهو يحرص، عند وصفه كل شخصية حكى عنها، على تقرير عجز تلك الشخصية عن الاختيار الملائم، فيسحب منها القدرة على الفعل: الشاب الذي صار فندقيًا، لم يكن أمامه إلا قبول العمل في الفندق، لأن العمل الديبلوماسي بحتاج توصية ومعارفًا كبارًا، وهو أمر غير متاح، فلا يبقى أمامه إلا الخوج من البطالة بالاستسلام للبديل الوحيد المطروح، وهو العمل الفندقي.. والضباط الذين خرجوا من الجيش بالتسريح أو الاستقالة، لا يمكنهم أن يسلكوا طرقًا باختيارهم، لأنهم لا يحسنون صنعًا في غير الله الحرب والقتال، ولا تشفع لهم بطولاتهم السابقة في الواقع الجديد؛ فهم عاجزون عن التحقُّق، فاقدو القدرة على اختيار الملائم.. والذين رحلوا للعمل في البلاد الأخرى، كانوا في موطنهم الأصلي يعانون من الشلل الاقتصادي، وعدم القدرة على تحصيل الأرزاق، فلا يبقى من الشلل الاقتصادي، وعدم القدرة على تحصيل الأرزاق، فلا يبقى

أمامهم إلا الاستسلام لفكرة السفر الواعدة بالمال الكثير؛ وقد حرص الغيطاني على تأكيد أنهم لم يخرجوا لمجرد تحسين أحوال المعاش، حيث يغدو السفر والعمل بالخارج اختيارًا حُرِّا، بل هم مدفوعون إلى ذلك دفعًا، بحكم ندرة الفرص العملية، أو تضييق الخناق من الأهل والولد.

وما إن يخرج الغيطاني بشخصياته من دائرة الاختيار الحر، إلى دائرة النقلة الإجبارية، حتى يجيط الشخص بالقيود. فالحارس القديم عوطٌ بقيد انقلاب الأحوال العامة، وتهافت القيمة الخلقية. والضباط القدامي محوطون بعالم اقتصادي مشبوه محكم القبضة. والخطَّاط الذي راجت أموره في الغربة العراقية محوطٌ بالجو المخابراتي القاسي. والذي يعمل في السعودية محوطٌ بسطوة «الكفيل» وقدرته على المنع والعطاء، ناهيك عن قدرته على الإيذاء بكل صوره.

ولكي يرينا الغيطاني أن الجبر عام، وأن حدود الإمكانية الإنسانية قاصرة وعرض لنا مآل أولئك الذين رفضوا الأمر ومارسوا حريتهم. فمنهم الشاب الفندقي الذي رفض أن يدفعه مدير الفندق إلى غرفة البدوي الثري المحب للغلمان! ومنهم المحارب القديم الذي رفض الانغاس في عالم المال المشبوه، ومنهم الحلواني الحلبي الذي انفجر فعله؛ فاستل سكينًا غمدها في الشيخ الذي عاث بابنه. فما الذي جرى؟ لنترك الغيطاني يقص علينا مصير الفتى الفندقي، وكيف نققوا له الماتهم عقابًا على رفضه:

الطرق المفاجئ عند الفجر باغتهم أجمعين، هذا لم يقع

من قبل، أيَّ زائر هذا؟ يقف الولد عند باب غرفته منكوش الشعر، تتطلع أمه إليه، حسُّها الخفي ينبئها أنه المقصود.. عندما اقتحم الضابط ذو السترة السوداء والنجوم الذهبية الصالة، أوما إلى الجنود الثلاثة أن ينتشروا في البيت.. تتطلع الأم إلى ابنها الواجم، المستغرب، لم تلفظ إلا كلمة واحدة بدت كالاستغاثة، كالمرثية "يا خراب".. انثنى الضابط، غير عابئ بجزع الأب، وتهدُّم الأم، وروع الابن: بصاتك تملأ الغرفة رسبعة وسبعين، هناك شهودُ أيضًا..

أما المحارب القديم، فقد عرَّ فنا به الغيطاني على النحو التالي: هو.. كان قدوة، ولكنهم بغتةً أخرجوه عنوة من وقته، من انتظامه، أقصوه قسرًا في ذروة انفياسه، حادوا به غصبًا، أرغموه أن يصبح مكيثًا في عنفوانه، ولم يهن بعد.

تلك هي طبيعة خروجه القسري من الجيش، أما خروجه الاختياري عن نظام المال الانفتاحي، فقد تمخض عن الآتي:

ما يجرى منهم بعد استقالته مجيره، إنهم يبذلون المحاولة تلو المحاولة.. خال امرأته أوجز ونصح، غير أنه عند الانصراف لمح بوهيد، أدركه، بدا وكأنه يحدِّره.. لم يخف أنه بنذر ولا يشفق.

والحلبي الذي ثار وثأر، كانت نهايته كالتالي:

تقلّبت الحكاية في البلاد، رغم أن تفاصيلها لم تُنشر قط، وقبل بين ما قبل أنهم نوعوا العذاب للحلبي، وأنّ شرطيًا أسود اغتصب الغلام على مرأى من أبيه، وأنّة سمع بأذنيه ابنه، يصرخ من ألم اللواط به، وهذا أصعب عليه من اقتياده موثقًا إلى الميدان الكبير عقب صلاة الجمعة، وتمزيق ياقته، وبسط عنقه قبل أن ينخسه الحلاد بالسف.

لقد تعمَّدت إيراد كلام الغيطاني في الرواية، بنصَّه، لما تبديه النصوص من بشاعة المآل الذي انتهى إليه أولئك الذين حاولوا الخروج من عتمة المفروض عليهم، ولما تظهره الألفاظ من كآبة مصير المختارين. وليت الغيطاني اكتفى بذلك التصوير لهيمنة الجبرية على الوجود الإنساني المقهور، وهي الجبرية التي لا تفتأ تحطُّ، جاثمة، على صدر القارئ.. غير أنه أمعن، وأكد أمرها في بعض اللوحات الدقيقة البارعة، التي سنقف عليها من خلال تلك اللمحات:

لمحة:

من روائع اللوحات التي قدمها الغيطاني في الرواية، تلك اللحظة المدهشة التي احتُجز فيها الأب العامل في السعودية، وفُصل عن ولده الصغير المهدّد برغبة الشيخ اللوطي، فإذا به:

يتخيل الإمساك بالولد عنوة، التغييرات الفزعة.. وهنا

وقع أمرٌ غريب، لم يسمع به، ولم يسبق له، إذ غَزُر عرقة مع تماظم خوف، وتتابع دقات قلبه، ازداد تدخله في بعضه، كأن قوة غامضة تدكُ ما بداخله دكًا، مويجاتٌ غريبةٌ تسري عبر ظهره، على حوافها قشعريرة، وفي البؤرة منها ألا ولذةٌ مرغمٌ عليها، لم يسع إليها، لا إلى استارتها أو بعثها: قذف كما يقلف عند الجماع، بقي مذهولًا، منهكًا، مرتبكًا، مدركًا أن خللًا عنده وقع، وأن شبنًا مستعصيًا على التلف، خسر!

هذه الحالة النفسية الفريدة، لم أقابلها في نصِّ أدبي آخو، ولا أعتقد أن علماء النفس قد توقفوا عندها بالتحليل. ومع ذلك، فقد رأيت أصلًا لها، وشبها، عند أحد مشايخ التصوف الكبار، هو عبد الكريم الجيلى، الذي يقول في كتابه المناظر الإلهبة، ما نصُه:

في منظر التلوين، تجد من اللذة الإلهية ما يسري في جميع أجزائك إلى أن تكاد روحك تخرج من عالم التركيب. وقد أخذت هذه اللذة فقيرا، حتى غاب عن الكون وما فيه، فلها رجع إلى نفسه، وجد، قد أشنى. وقد أتكو هذا الحال بعض المشايخ المتدمين فقال: "إن ذلك للبقايا التي فيه من البشرية" وأين البشرية منه في هذا المقام؟ بل إنها هو بحكم البشرية في هيكله الجسهاني، لا لبقاياها في نفسه المطهرة، فاعلم.

هكذا تنشابه اللوحتان عند الجيلي والغيطاني، مع اختلاف السياق المؤدي إلى هذا الإنزال المنوي غير الإرادي. عمومًا، فكلاهما - الجيلي والغيطاني - جبريٌ على طريقته. فإذا كان «الجبر» عند الغيطاني نابعًا من قسوة العالم واحتكام أمره وضعف الإمكانية الفردية عن مواجهة طامة كبرى، كالانفتاح وافتتاح زمن الشتات؛ فإن «الجبر» عند الجيلي هو التسليم التام للمحبوب، وفناء الإرادة الفردية في مراد الله.. ومن هنا، قال الجيلي في قصيدة النادرات:

أَنَا قَلَمٌ والاقتدارُ الأصابحُ وحينًا بها عنه نهتنا الشرائعُ يُحِبِّ فنى فيمن خبِّتُهُ الأضالحُ أراني كالآلات وهو عرَّكي فــآونــةٌ يَقْضي عــليَّ بطاعةٍ وما أنا جبريُّ العقيدة، إنني

لمحة أخرى:

يرسم الغيطاني لوحةً أخرى، بألوان داكنة، فيروي على لسان الضابط المتقاعد.. أو بالأحرى: الضابط الذي أُقعد بعد الصلح مع اليهود! بعض مشاهداته، فيقول:

> عند الناصية لمحه، كان يرتدي جلبابًا، يركب دراجة، يقودها بأقصى مالديه من طاقة، هكذا تنبئ حركة ساقيه، انحناءته. فجأة، شظية لم يرها، لم يدر حجمها أو مصدرها، سبقها انفجارٌ قريبٌ، انبثق الدم غزيرًا عند قاعدة الرأس، بدا مظهر الجسد غريبًا وقد طارت

منه الهامة، لكن ما جعله بحملق، استمرار الساقين في حركتها، إمساك اليدين بالدراجة، دوام الانحناءة، الاندفاع إلى الأمام، انخفاض ساقي وارتفاع أخرى. كم دام؟ ثَوَانٍ، جزءًا من ثانية..

هذه الصورة الميكانيكية لحركة الجسد دون الرأس، تُعرف عند الأطباء باسم (التَّيَسُ الرَّمَّي) وهي حالة مدروسة. لكن السؤال هو: إلى ماذا يشير الغيطاني بتلك الصورة؟ هل يقصد الإشارة إلى سَعْي أبداننا دون رأس مدبِّر؟ هل يقصد حركاتنا الميكانيكية التي لن تستمر طويلًا؟! إن كان قد قصد لذلك المعنى، فها أقسى تصويره للجبرية، وإن لم يقصد، فها معنى حشده تلك الصور؟

لمحة أخيرة:

يقول علماء الاجتماع: إن انهيار جهاز القيم الإنسانية في المجتمع يؤدي إلى حالة من «الاغتراب اللامعياري».. فهل وقف الغيطاني في روايته عند هذا الحد؟

ربها يكون ما جرى مع اعم عاشور "هو وصولٌ إلى ذلك الحد العارم من فقدان المعاير والاغتراب عن طبيعة الذات، ولهذا نراه وهو «حارس التاريخ» يبيح المكان للأجانب، ويقصر هَمَّه على الاتجار في العملة؛ وكأنه تحت تأثره بفقدان المعيار القيمي، ينفصل عن ماضيه الطويل ويغترب عن مألوف أمره، إلى أن يصبح بهذا التحوِّل شخصًا آخر غير هذا الذي كان، فبان. ولكن الغيطاني لم يقف عند هذا الحدِّ من آثار «اللامعيارية» الناشئة عن انهيار القيمة، بل يمدُّ الخط على استقامته، فيذهب به بعيدًا، ويمعن في بيان أثر انهيار الشخصيات، فيقف بهم عند نوع من «الفصام». وهذا الفصام الذي يعرض له الغيطاني لا يشبه حالات الفصام المعروفة عند السيكولوجيين - كالكتاتونيا والهفبرينيا - ولكنه فصام من نوع خاص، ينفصل فيه الفرد وقتيًا تحت تأثير إدراك معين، ثم لا يلبث أن يصطدم تكوينه النفسي القديم بالصورة الانفصامية التي بدت عند هذا الإدراك الذي أطَلُّ من ثناياه شخصٌ آخر. ومثاله في الرواية، ذلك المهندس الذي ترك أطفاله وزوجه ومضى يعمل في البلاد ليرسل لهم مالا يكُفُّون عن طلبه. هذا المهندس عاني من فقدان المعيار، واغترب عن ذاته وعن العالم: تساءل مرارًا في الخطابات التي شُيُّعها إلى أخته، لماذا تسعى الظروف إلى مخالفته في الحدود الدنيا؟ لماذا لم تمض به في مساراتها العادية؟ لماذا يجد المخالفة عند كل سعى مشروع.. في إحدى المرات التي عاد أثناءها هذا الراحل دومًا، إلى أسرته، كانت ابنته قد كبرت. وهنا وقعت لحظة الفصام! ذلك أن البنت كانت ترتدي قميصًا يبرز صدرها المتمكن، وبنطالًا يلتصق بجسدها: عندما انحنت، فوجئ بنفسه محدقًا بردفيها، المكتملين، المستديرين، المتصلين، المفترقين في تضام، سرى عنده ما يسري عند الذكر تجاه الأنشى. هذه اللحظة الانفصامية الصادمة، ترددت في الرواية بشكل آخر، حين نظر المحارب القديم ـ التائه الجديد ـ إلى أشيائه الخاصة: كأنها تخصُّ غره. وبعد، فإن رواية «البصائر في المصائر» تكشف عن حركة جدلية عنيفة عند جمال الغيطاني. والجدل فيها لا يعتمد على الانتقال من المحسوس إلى المعقول عبر الحركة الصاعدة الهابطة التي نراها عند أفلاطون وأفلوطين، ولا يقوم على التحول من الفكرة إلى نقيضها، ثم إلى المركب منها في حركة ثلاثية تتوقف عند المطلق، كما هو الأمر في فلسفة هيجل. لكنه جدلٌ ناشئ عن اصطدام الحرية بالجبرية. الحوية المتمثلة في وعي «الراوي» وفعله التدويني المعبر عن إدانته للواقع الانفتاحي المصري، والواقع العربي المتشتخ تحت طغيان الحاكم الفرد وطغيان التحلُف. وفي مقابلها، تلك الجبرية التي حطمت الشخصيات، فقيدهم، وحدّت اختياراتهم، وحدّدت مصائرهم.

ولقد ظهر عنف العملية الجدلية في تداخل الراوي مع شخصيات الرواية، المنبطّر في مصائرهم، المشتبك بكل مشاعره مع تفاصيل همومهم، الكاشف عن أقدارهم.

وإذا كانت جدلية الحرية والجبرية قد جرت في رواية «البصائر» على أرض الواقع البومي وهمومه، فإنها انتهت على هذا النحو الذي اختتم به الغيطاني في روايته، فقال: ما وقع وقع، وما سيجري سيجري، وما شاء الله كان.. في البدء ليس لنا خيار، كذا في الانتهاء، فما شاء الله كان، منه نستمد العون، فسيحان من لا يدركه التبديل، العليم بأحوال العباد.

ولم يشأ الغيطاني أن ينهي جدله بانتصار خطابي لحرية الإنسان في

مواجهة العالم، وإنها كان صادقًا مع نفسه، متسقًا مع تبصُّره لأحوال الخلق، فأعلن في نهاية الأمر استسلامه المجُهد، الأسيان، لحقيقة الجبر الذي يواجه الإنسان في الكون.

إن ما انتهت إليه رواية "رسالة البصائر في المصائر" من شعور جارف بالجبرية، هو عينه، ما يفسر المتحنى الفكري والشعوري في أعال الغيطاني التالية لهذه الرواية، فقد نشر بعدها روايته "شطح المدينة" التي حلَّق فيها بعيدًا عن الواقع: ثم كتب روايته التي لم تُنشر بعدا" بعدا" بعدا" بعدات فيها استسلامه الإنساني التام للجبرية، متمثلًا في هذه اللفظة المحورية التي كان الهاتف الحفي يدفع يها بطل الرواية في كل مرحلة:

ارحل.

⁽١) نُشرت الرواية بعد شهور من كتابة هذه الدراسة، انظر الفصل بعد القادم.

تأويلات شطح المدينة

شروع(ه)

مفتتح الأمر أنني نظرتُ في رواية جمال الغيطاني (شطح المدينة) مرتين، وتأملتها، فوجدتها من عدة وجوه: مخاطرة.. فالدخول إليها أشبه بركوب غمامةٍ كثيفة، تبحر في الخط الفاصل بين الواقع والحلم، لتنتهي إلى ثقل دلاليَّ جاسم يضغط الدماغ بشدة، ويطرحُ الذات في الغربة بقوة؛ وكأنها إشارةُ تهديد للوعي الوسنان الآمن، المتمدد على فراش اللحظة الحاضرة.. فالرواية من هذا الوجه الأول: مُخاطرةٌ للمتلقي.

وهي بوجه آخر، مُخَاطَرةٌ. فالغيطاني الطالعُ علينا بمدينته الشاطحة، ارتكز في أعماله الروائية السابقة على قاعدة تراثية متينة في كل مرة فهو في ابتداء أمره غاص في عالم ابن إياس ومصر المملوكية، فاستخرج رائعته الزيني بركات، ثم ما لبث أن انجرف مع التراث الشعبي الصاخب في الحارة القاهرية التي عَشَّشَت فيها ثقافة الفقر،

^(*) عِلة الثقافة الجليلة (عدد يونيو ١٩٩١).

فكتب وقائع حارة الزعفراني، وفي مرة ثالثة سوف يُلقي بنفسه في أرض التراث الصوفي، فيصحب الحسين وابن عربي، ويترجم صحبته تلك في أعظم أعاله كتاب التجليات، وهو في رسالة في الصبابة والوجد يستكمل تراثاً عشقيًّا تركه من قبله المحبون المتأرجحون بالحب ما بين التعقل والجنون، وكأنه يجعل من رسالته تلك: الورقة الأخيرة لآخر من أبحر في عيط العشق المغرق.. وهكذا ظلت أعاله تنطلق انطلاقه تراثية معينة: إلا هذه المرة! فقد وصل (الشاطح) إلى الموروثة واللحظة الآتية، وأراد أن يستقر على فاعدة اللحظة الحاضرة التي كان يعلم أنها تفلت منه دومًا، تاركة إياه بلا مستقر.. ومع ذلك، قذ الغيطاني، وارتضى المخاطرة.

ومع أن الرواية تشارك أعال الغيطاني السابقة عليها، في علو اللفظة وعمق الفكرة، إلا أنها تنفرد ببنية خاصة، وعالم من الرؤى المركزة، حيث توضع في (كهف) مستقل من الإبداع الروائي، بعيدًا عن الأنهاط التقليدية في فن القص، وبعيدًا عن المسار السابق لأعهال مؤلفها.. فهي كها تتصف بالمخاطرة، تتصف أيضًا بضرب من البعد. ومن هنا نفهم عنوانها: إذ إن (الشطح) في اللغة، وفي الاصطلاح: الذَّهَابُ إلى بَعِيد.

ولما كانت الرواية على درجةٍ عاليةٍ من التركيز، ورهافة المضمون، والتلويح بالمراد: فقد صحت ضرورة تأويلها والكشف عن مُستغلق أمرها.. وتوضيح الشأن يقتضي _ قبل الدخول في التأويلات _ أن ىمهد بجملة مقدمات، نوجز فيها (قواعد التأويل) الذي نحن بصدد تقديمه.. فمن ذلك:

أولًا: إن فهم الرواية لن يتيسر إلا بالرجوع إلى شخصية الغيطاني نفسه! فأي نظرة تتفحص هذا العمل بعيدًا عن شخص كاتبه، هي نظرة تصطدم دومًا بالقصور والتعمية.. ولقد أتاح لنا الغيطاني الإطلال على دخيلة نفسه، حين ترجم لنفسه، بكل صدق، في التجليات التي وضع فيها ما يحجم الكثيرون عن وضعه، فجعلنا نراه وهو يشتهي، ويتألم، ويُحلِّق، ويضرب، ويجب، ويكره، بل وارتضى - في بعض الأحيان - افتضاح أمره، على نحو يذهب مع الإبداع الروائي إلى منتهاه، دون خوف الرقيب! لذا، فقد رجعنا في بعض التأويلات إلى (الغيطاني) كما بدا في (التجليات).

ثانيًا: إن (شطح المدينة) تمثل في أدب الغيطاني تطورًا لأفكار «لمرحها في سابق أعماله.. ومن هنا سِرْتُ في الرواية وعيني على طرحه السابق، متبعًا ما يشبه (المنهج الاستردادي) الذي أرتذ خلاله من الفكرة الواردة في (شطح المدينة) إلى بدء إطلالاتها وتكوّنها في رواياته السابقة، وكأنني أفسر هذه بتلك.

ثالثًا: استلزم إتقان التأويل في بعض الأحيان، عقد مقارنات بين الغبطاني وغيره.. ولقد عقدت في معرض التجهيز لهذه التأويلات، مفارنات كثيرة، ثم انتبهت إلى خطورة ذلك على خصوصية الغيطاني وتفرده؛ فمحوت، لكنني استبقيت بعضًا يسيرًا منها، حتى تثبت حقائق أردت إثباتها.

رابعًا: إن التأويلات المزمع سردها قد تصيب كبد المراد، وقد لا تقل شطحًا عن الرواية.. فها هي في النهاية إلا نتاج قراءة تسعى لفك طلاسم عمل أدبي وافي النصيب من الخطر والابتعاد والشطح.

وأخيرًا.. فإن القضية الرئيسة التي تطرحها (التأويلات) يمكن أن تصاغ هنا في شكل فرضية تقول: إن شطح المدينة في النهاية، هي ترجمة لإحساس الغيطاني العميق بالفوّت.. هذا الفَوْتِ الذي كان بذرةً، سمقت، فصارت شجرة اسمها الغربة.

والآن. ها نحن بصدد تفصيل الأمور، وبيان مجمل ما رمزه الغيطاني وأشار إليه. فالله المستعان.

تأويلُ العنوان:

عنوان الرواية، مزجٌ عجيبٌ بين كلمتين تختلف حقولها الدلالية كل الاختلاف.. ويحتويان، ممًا، قدرًا من اللاتجانس الصادم! فلفظ (المدينة) أول ما يلقيه في الوعي؛ هو التحضر، والمَدنية، والتقنية؛ إلى آخر هذه المعاني الحادة المحددة.. وعلى النقيض من ذلك، لفظ (الشطح) الذي ينفتح على عالم لا محدود، فهو في اللغة بعني: الحركة والذهاب، وهو في استخدامه الأشهر _ أعني عند الصوفية _ يعني: غلبة الوجد على قلب الصوفي، حتى يتفوه بألفاظ غريبة المعنى، وصفها المتصوفة بأن «ظاهرها مُستشئمً»، وباطنها صحيحٌ مستقيم،.

وكان الدكتور عبد الرحمن بدوي قد توقف في كتاب له بعنوان

(شطحات الصوفية) عند المدلول الصوفي لكلمة الشطح، وحللها؟ فأبدع في تحليلاته، وجاء بكل غريب.. لكننا هنا لن نقف عند المدلول الصوفي للكلمة، ذلك أن الغيطاني استطاع في الرواية أن يفرغ هذه الكلمة من محتواها الصوفي، وأن يذهب بها إلى معنى مستقل.. بل هو لم يستخدم .. إطلاقًا _ لفظة (الشطح) أو أحد مشتقاتها، في ثنايا هذه الرواية! مما يجعلني على اعتقاد بأنه وضع العنوان، بعد الانتهاء من كتابة روايته وتأمُّلها.. وأيًا ما كان، فالسؤال هو: ما معنى (شطح المدينة) وما الذي يشير إليه هذا العنوان؟

للوهلة الأولى، يمكن طرح تأويلات عدّة.. أولها: أذا المدينة تشطح أحيانًا، كما يشطح المتصوفة! وهو تأويلٌ بعيدُ يصعب قبوله.. وثانيها، أن الشطح نتاجٌ للإقامة في المدن، وهو تأويلٌ أبعد واصعب قبولًا.. وآخرها، أن هذه المدينة، التي هي منتهى العالم كله: مدينة شاطحة، إذ العالم في حقيقة الأمر: شاطح! ولسوف نرى فيا يأتي، تأكيدات لهذا التأويل الأخر.

النصف الأول من الرواية موقوفٌ على بيان أمر المدينة، فلا نجد مه من أحداث الشخصيات الرئيسة إلا القليل. وبحسب ما جاء في الرواية، فهي مدينةٌ عريقةٌ تضرب جذورُها في الماضي، وتفوحُ منها انحة القرون. أسَّسها أربعون من الفلاسفة الذين تحوم حوضم الأساطير، لكن الثابت من أمرهم، هو أنهم اشتغلوا بصنوف العلم المحرفة، ووضعوا خلاصة اشتغالهم هذا في أساس المدينة. وللأربعين المسوفًا كبيرٌ منهم، لا يزال قبره مجهولًا، على الرغم من توالي البحث

عن هذا القبر.. فهل هذه إشارة إلى: غموض أصل ونشأة العالم؟ سوف نرى.

وهناك ما يشير إلى (الزمان) في المدينة، ففي الماضي زارها ابن رشد وشكسير، وفي الحاضر تتردد الإشارات إلى القضية الفلسطينية، والهجوم على سفارة أمريكا بطهران، وثقب الأوزون.. مما يعني أن المدينة تعيش في هذا القرن، وفي هذه السنوات. هذا هو (الإفصاح) الوحيد الذي قدمه الغيطاني، وفيها عداه، فالكُلُّ غامضٌ! فلا تحديد للمكان، بل وتعمّد الغيطاني التعمية فيها يخص مكانها؛ فآونة تبدو في ثوب مدينة أوروبية، تقترب من النمط الأوربي الشرقي، وآونة يجعلنا على وشك الجزم بأنها من مدن وسط آسبا، ثم يضع ما يجعلنا نتردد.. عمومًا، فهي مدينة من المستحيل تحديد بقعة معينة لها في العالم.

ومع ذلك، فالمدينة تموج بالعالم، ففيها المغربيُّ الغامض، والسفير الأمريكي فوق العادة الذي يحمل دفتر شيكات من بنك تشيز مانهاتن، والصينيون العاكفون على انتظار أميرهم الذي دخل برج المدينة منذ قرون واختفى، والأمير العربي الذي استقل بفندق المدينة.. فهي مختصرٌ جامعٌ للعالم.

ولا شيء في المدينة يقيني، فتأريخها تكتبه "لجنة إعادة كتابة التاريخ، المشكّلة عقب انتخاب رئيس الجمهورية للمرة الثانية» وأعمار أهلها مزورة، لدرجة أن طبيبًا للأسنان يُصدم بعد وفاة زوجته، إذ يكتشف أنها كانت تكبره بخمس عشرة سنة، فينتهي به اكتشافه إلى الجنون.. وكيف لا يجن ذلك الذي يتعامل مع أرسخ وأقوى أعضاء الجسم: الأسنان ذات الجذور، وذات الدلالة على عمر صاحبها!

ولا توجد في المدينة، بل في الرواية كلها، أسياءٌ لأفراد.. فالإشارة إليهم بالصفة فقط: المغربي-العربي-السفير-رئيس الجامعة-الباسقة -الأمير-الأميرة.. وهكذا، فلا شيء معرَّفٌ في المدينة بذاته، ولا تاريخ مستقر، ولا مكان محدد، ولا شخص حقيقي، ولا غاية تتحقق، ولا معنى يتضح.. باختصار، ووفقًا لعبارة الغيطاني، ففي المدينة: البقيُن معدوم، والأسبابُ منفية.

هذا هو الشطح الذي قصد إليه الغيطاني: اللاتحد، اللادوام، اللايقين.. هروب دائم لكل ما من شأنه أن يكون مستقرًا، فحتى المبانى في المدينة تهرب!

وعلى مقتضى السالف، فتأويل (عنوان الرواية) يكون: إن هذه المدينة الواقعة في اللا أين، هي مختصر العالم، وهي شاطحة بالمعنى الذي ذكرناه.. وبهذا المعنى ذاته، فالعالم كها يراه الغيطاني شاطح؛ لا متحدّد، لا دائم، لا يقيني. ومن هنا نفهم السر في أن الغيطاني حدد الزمان بالآن، ولم يفصح عن المكان.. فهو يريد أن يقول إن (العالم) الآن شاطح».

ولهذه الرؤية الخاصة للعالم، في أدب الغيطاني، مسارٌ طويل، نرجئ الحديث عنه، لحين تتبعنا له من (الفَوْت) إلى (الغربة).

تأويلُ الأشخاص:

في الرواية شخصيات عديدة، منها ما هو في نسيج القصّ، ومنها ما يقطع السياق ليطل علينا من ذاكرة الراوي.. والأهم في ذلك كله، شخصيتان، كلتاهما اعتبارية: الجامعة والبلدية، ولكل شخصية منها خصوصيتها وتراثها، وأسرارها، وقدرتها الطاغية الماحقة.. وأيضًا: كهنوتها!

وجوهرُ الصراع في المدينة يدور حول الأسبقية والأصل، فالجامعة والبلدية تتنازعان هذا الشرف، وتتوسلان بكل وسيلةٍ لنيله.. وأثناء هذا الصراع الأزلي الممتد لقرون، تظهر إمكانات لا حصر لها لكل منهها، ويبدو منها تصميمٌ غير محدودٍ لإثبات أصل المدينة؛ أهو الجامعة، أم البلدية.. ومع خلافها العميق - غير المعلن - فإنها مما يؤلفان (المدينة) تمامًا كما يتألف (العالم) من اجتماع الأضداد! وهناك إشارة فريدة إلى أنه: في المائة السابعة، وقع أمرٌ لم يتكرر على امتداد التاريخ المعروف، كان رئيسا البلدية والجامعة شخصًا واحدًا.. وعُدت هذه التجربة من المستحيلات التي لا يمكن تكرارها، ثم تأتي إشارة أخرى في شكل همسة تقول: إن رجال البلدية وأساتذة الجامعة، يجتمعون ويتزاورون سرًا، وما يقال عن صراعات، إنها أمور مدبرة لأغراض خفية لا يعلمها أحد.

فهاذا يعني ذلك، وما هو تأويلٌ هاتين الشخصيتين بصفتهها الاعتبارية؟ إن أقرب التأويلات مأخذًا، هو أن الجامعة تعني (الشرق) بتراثه، وأسراره، وسراديبه الأثرية.. والبلدية رمزٌ للغرب بإمكاناته التقنية، وقدراته الاستخبارية، ومكره. وبذلك تتضح الإشارة الخاصة بالاجتماع والتزاور السري بين رجالها، لاسيا أن هذه الإشارة جاءت قرب نهاية الرواية، وبداية الفقد التام لبطلها.. وهذا التأويل يكشف أيضًا عن حقيقة وضع (العالم الثالث) التي أثيرت قضيته في إحدى ندوات المؤقر، الذي كان الراوي قد حضر إلى (المدينة) ليشارك فيه.

ونأتي للشخصية المحورية في الرواية: ذلك المدعو لحضور المؤتمر المئوي التاسع الذي عقدته الجامعة.. شخصٌ تائه في النصف الأول من وجوده بالمدينة، مشدوهٌ بها. وهو في النصف الثاني من الرواية شخصٌ باهت، لا تكاد ملاعمه تبين إلا في مناسبات قليلة؟ وفي مرة واحدة انفجر فيها معبرًا عن رأيه وسوف نتعرض لهذا الانفجار في مأويلنا للأحداث وهو في جملته يعطي إحساسًا بعمق الغربة، وبالفقد المنظر، وبالضياع المحتوم.

ولقد اعتبرتُ هذه الشخصية، فانتهيت إلى أنها تدل على شخص هال الغيطاني نفسه! فقد وردت قوية على ذلك؛ منها الإشارة إلى أنه على مشارف الكهولة وهو تقريبًا عمر الغيطاني الآن، وهو متقدم في السن معطوب الشرايين، ونحن نعرف من التجليات إحساسه بالكبر، وخل شريانه الميترلي(١٠) ناهيك عن الإشارة إلى موت والده قبل

ال عند إعداد هذا الكتاب للطبع، كان الغيطاني يجري عملية جراحية بالفلب في الولايات المتحدة الأمريكية.

عشرين عامًا _ وهو تاريخ كتابة التجليات أروع مرثية أب في الأدب المعاصر ـ كذلك جاءت التلويحات بالأم، وبأيام المعتقل؛ وكلها وقائغ حياةٍ تناولها الغيطاني حين ترجم لذاته في التجليات تفصيلًا.

نخرج من ذلك إلى القول: إن نزول الشخصية الأولى في (الرواية) إلى المدينة، يعكس إحساس الغيطاني بطبيعة بجيثه إلى (العالم) فقد كان نزول الراوي المدينة، محض عَرَضٍ عابر، إذ مرض الزميلُ الذي كان مقررًا بجيثه، فجاء هو بدلًا عنه. وهكذا يتصور الغيطاني حضوره العارض إلى الدنيا! ولذلك نراه يخصص مواضع من التجليات للحديث عن إمكانية بجيثه إلى العالم على نحو مختلف عها جاء به فعلًا، فيقصُّ عن ذلك (البديل) الذي ينشأ في إحدى المدن الأوربية، بين أب فيقصُّ عن ذلك (البديل) الذي ينشأ في إحدى المدن الأوربية، بين أب بعض المتصوفة من أن العارف: يعرف ما كان وما سيكون ويعرف أيضًا ما لم يكن. ويف كان سيكون!

المهم، أن موقف (المجيء إلى المدينة) هو موقف: مقدّرٌ، غير مُرْض، لكنه معيش.. تمامًا كالحضور إلى العالم: من وجهة نظر الغيطاني.

ونأتي إلى المرأة في شطح المدينة وهنا لابد من الحديث عن الجنس في أدب الغيطاني، لأن ورود المرأة غالبًا ما يستدعي عنده، ذكر أمور الجنس، حتى وإن كانت هذه المرأة هي الأم! فقد صدمنا الغيطاني من قبل في "التجليات" حين شرع في بينن رحلة تكونه، فقال في إحدى مراحل الرحلة ما نصه "رأيت قضيب أبي يدخل في فرج أمي" ومع أن هذه (الرؤية) تحت في إطار رؤياوي من عالم المثال، إلا أن تصويرها الأدبي جاء على هذا النحو الصادم في تعبيره.

كما يبدو الاتصال الوثيق بين المرأة والجنس في أدب الغيطاني. ومن تلك العبارة الشاردة التي وردت في شطح المدينة حين قطع السياق ليقول: ما من رجل وقعت عيناه على امرأة إلا وشرع، وإذا لم يسفر، فإنه ينوي ويسأل نفسه: هل تصلح لي وهل أصلح لها؟

وقد بدأ الجنس مع الغيطاني قبل بدء سيرة المرأة معه، إذ قال في التجليات أنه كان يخشى أن تفاجئه أمه وهو في دورة المياه! ثم استمرت المسألة حتى صارت تاريخًا شخصيًا وصفه مرةً بأنه «تراث طويل في نكح اليد» ومرة بأنه إهدارٌ للإمكانات. وفي هذا الوصف الأخير، إشارة إلى دخوله العالم الفعلي للعلاقة مع المرأة، وقلقه على ما أهدر من قبل في الفراغ.

وفي أدب الغيطاني قصتا عشق عظيمتان، الأولى بطلتها «لور» في التجليات، والأخرى صاحبتها «فاليريا» في رسالة الصبابة والوجد.. ، في كل مرة، يبدأ الأمر شاعريًا، على نحو يحسده عليه الرومانسيون. فهو يستغرق في وصف روعة اللقاء الأول مع وجه المحبوبة، ويحلِّق الباً، حتى ليبدو كأنه يتحدث عن امرأة خارج الكون وعذه حقيقة، ويو يصف المرأة كما انعكست صورتها داخل ذاته وهو شديدُ العناية المفلّة الأولى، إذ إنه: لا يستدعي امرأة ولجت عمره.. إلا ورأى طلَّتها الأولى في افتتاحيات اللقيا، وبدء لحظات التداني. وهذا ما نراه مبسوطًا

على نحو رائع في رسالة الصبابة، وفي إحدى قصص الغيطاني القصيرة التي جعلها بعنوان: هلاتها.

على هذا النحو كانت بداية تعرُّفه إلى المرأة في المدينة الشاطحة؛ لكن بقية المسار مختلف.. فقد كانت عادته أن يهبط من علياء روعة الهلات، فيستقر بالمحبوبة على أرض الارتواء، وفي محط الاستقرار، ليكتب تاريخًا ممتدًا من نكاح مالا حصر له من النساء، وهي عبارة وردت في (التجليات).. وفي (وقائع حارة الزعفراني) وردت عبارة أخرى تصف سلب الشيخُ الخامض بالحارة، قدرة الرجال الجنسية؛ بأنه: سلبهم أغلى ما يملكون.

الأمرُ إذن أمرُ تحقق واتصال، لولاه ما تتم انعطافةُ المحبة. وفي سبيله لذلك لا يقف الغيطاني عند حائل! فهو عند بدء تحققه واتصاله مع (فاليريا) في رسالة الصبابة، تهب عليه ريح ذِكْرِهَا زَوْجَهَا؛ فلا يريد هو أن يسمع، لا يريد أن يقف دون الغاية حائلٌ... ويستمر! وهنا تذكرت قصيدة لوركا:

قالت لي إنها عذراء، وأنا آخذ بها نحو النهر، لكن تبين أن لها زوجًا كان ذلك في ليلة القديس جيمس

كانت أنوار الشارع تخبو،

وفراشات الليل تتوهج في الغابة أهديت لها الكرز، لكن لم أشا لقلبي أن يقع في حبها، لأن لها زوجًا بينها قالت لي إنها عذرا، وأنا آخذٌ بها نحو النهر.

وأيًّا ما كان من اعتبارات الرمزية في قصيدة لوركا ـ التي يمكن أن عمل على وجوه كثيرة ـ إلا أن الظاهر منها، هو ذلك القلق النفسي الناشئ عن إقامةٍ علاقةً مع تلك التي لها زوج، وهو قلقٌ يعلن عن مفسه في بداية القصيدة وخاعمتها. هذا القلق لا يتوقف عنده الغيطاني في رائعته العشقية رسالة الصبابة، ولا يريد حتى التفكير فيها قالته (فاليريا) من أن لها زوجًا، ولا يود أن يسمع عنه شيئًا ثم نراه يرتاح الموصفها زوجها بأنه شاب، شاب جدًّا، صغير.. وكأنه يعد ذلك مدوعًا للإقبال عليها، وشق تفاحتها.

ومع ذلك، فإننا نلمح قلقًا ما، لا يكاد يبين، وإنها نستشعره فر الملاحظة التالية: لا توجد قصة عشق مجيدة في أعمال الغيطاني الروائية، إلا ومسرحها خارج حدود الوطن، فكلها معزوفاتُ عشقٍ المفتي خارج الديار. فنجد لور في أوربا، وفاليريا في جنوب الاتحاد السوفيتي ".. وهكذا. وحين تطل قصة حب فاهرية، فهي تطلُّ باهتةً، هلاثها من الذاكرة فقط! وبهذا نستشعر ذلك القلق الخفي الذي يجعل أبطال الغيطاني، الذين هم ذاته، لا يحلقون في سماء عشقهم (المباح) إلا في الأوطان البعيدة.

.. ونأتي إلى شطح المدينة، فنجد في الأحوال تبدُّلًا عظيًا، فهو اعني الراوي - بعد أن افتتح دفتر العشق مع موظفة الاستقبال بالجامعة، تلك التي لا اسم لها، وإنها أشار إليها بالباسقة، على النحو المعتاد من البدء الحالم؛ نراه لا ينزعج من ذكرها رجلها الموجود في الهند، بل يتمنى ساع المزيد عنه.. ثم هو لا يحط الرحال هذه المرة، لا يمتزج كها امتزج من قبل، بل يرضى، مستسلمًا لِلَّا ولوج.. في الذي جرى؟ وما تأويلٌ الواقع الجديد؟

أغلب الظن، أن الغيطاني وقد بلغ في المنحنى الشخصي لرحلته، هذا الحدَّ الذي وصفه بقوله «المتقدم في العمر، المعطوب الشراين، قد خفَّ عنده ضجيجُ الإلحاح، حين غلبت عليه رؤية (رهبة لحظة الغروب الآتية) فلم يتشاغل عن ذلك _ كسابق عهده _ بالغوص في المحظة الحاضرة.. فإذا كان الجنس عنده قد بدأ مبكرًا، قبل أن تبدأ المرأة؛ فهو أيضًا سينتهي قبل انتهائها. وهذا يفسح المجال لموجة عارصة من (الإنسانية) نتوقع أن تجتاح أعمال الغيطاني (الروائية) القادمة، إذ يمكنني التنبؤ بأن الآي من هذه الأعمال، لن يتفجر فيه الجنس، كما

⁽١) تُعرف اليوم بالجمهوريات الإسلامية.

و مما يؤكد التأويل السابق، تلك الحكاية التي اقتحمت سياق السطح المدينة) لتقصَّ ما حدث بين الأميرة الإنجليزية المتوهجة البغة، حين وجدت ضالتها في ذلك الصعيدي الذي ظل ينكحها المعراء ست عشرة مرة متوالية _ باللروعة _ وفي هذه الليلة: تردد موثما في الموادي المتيق، حتى تعجب حارسها الخاص من قدرتها على الاحتمال. وصحبت الأميرة ناكِحَها «البدائي» إلى بلادها، واستمتعت محينًا من الدهر.. ثم بدأ النَّكَاحُ الخارقُ يذوي، ويتفصَّد، ويسَّاقط؛ ومات في النهاية _من عمق إحساسه بالغربة ومفارقة الديار، وجاءت من إلى المدينة الشاطحة، ومن فوق برجها انتحرت.

هكذا تلوح الآفاق الغروبية الحزينة، مع أشد اللحظات إحساسًا الأن. وهذا ما سيعبّر عنه الغيطاني صراحة، حين يقول في إحدى امرات شطح المدينة إنّه: لم تلفت نظره أنثى، إلا رآها بعيني (عقله) مد انطلاق إسارها وانفلات عقالها.. وفي ذروة (الاندماج) يتبدل الرجه الفتيُّ أمامه إلى ما سيكون عليه بعد الطعن في السَّنَّ والإمعان الشيخوخة، بل يكاد يتلمس الهيكل العظمي الذي سيتفكك، المذرى، طاويًا كل ما ضج حوله يومًا من أشواق وملذات، لا تبقى..

١١) مد سنوات من نشر هذه الدراسة، صدرت للغيطاني عدة أعمال روائبة وقصصية. وكان الأمر فيها موافقاً للتبرؤ الوارد هنا.. وهذا عجيب!

أفلا يثبت ذلك ما تأولناه؟ وألا يشير إلى نعي الغيطاني الآسف المحظاته الوجودية العارمة، معلنًا بدء غروب الجنس عن سهاء أعهاله، وإشراق ما وراءه؟!

ومن هذا (الغروب) نأتي لشخصية المغربي التي تظهر في الرواية ظهور الطيف المخايل. بدأ بطل الرواية التعرَّف إليه بعد دعوة منه، ثم استضافة تمَّ خلالها الإيجاء بمعرفته الواسعة بأمور المدينة الشاطحة، ويسعة حيلته فيها.. وكان هذا المغربي هو الذي لفت نظر الغيطاني إلى أن «هذه المدينة تعيش صراعًا قديمًا، يخبو ويظهر، لكنه الآن يمر بمرحلة حسَّاسة، لذا وجب الانتباه، ثم ألقى إليه بأول تحذير «أثت الآن طرف»، ألم تحضر في احتفال بمناسبة مرور تسعة قرون على تأسيس الجامعة، ومع تودُّد المغربي، وتبادلها الشراب، وابتسامته.. إلا أن ثمة شيئًا فيه لا يمكن الوقوف عليه! وفي ابتسامته غموضٌ لا يُدرى كنهه!

كي نفهم حقيقة أمر (المغربي) لابد من الرجوع مرة أخوى إلى أعهال الغيطاني السابقة، وبالذات إلى التجليات، فهناك تردد ذكر المغربي ومدينة قاس. وهناك نجد تعبير (المغربي الأقصى) ونجد تداخل الحاضر بالماضي في الانجذاب من صحبة المعاصرين (محمد بنيس، محمود العالم) إلى لقاء (الشهيد إبراهيم) الجالس على حافة هوة النسيان. ونجد (الرجل الغرب) الذي يصحبه في رحلة غربة في أزقة قاس.. إن (المغرب) في التجليات تعطي الإحساس بأنها واحدة من أحسق المناطق وأقصاها في بنية الغيطاني النفسية، وهي تقع على وجه

التحديد، في (المنطقة الذاتية) الفاصلة بين الوعي واللاوعي، أو بين الشعور واللاشعور. وفي هذه المنطقة تتشابك: الذاكرة المهمومة، الغرابة، الاغتراب، الغربة، الإقصاء، الدنو الشعوري، مفارقة اللحظة، الفقد.. ومن هنا، نبدأ تأويلٌ شخصية المغربي في شطح المدينة:

جاءت دعوة المغربي، في الوقت الذي بدأ القلق يحاصر الراوي عن المدينة الشاطحة، وبدا في حاجة إلى (تحذير معلن) عما يجيش في نفسه من قلق ناجم عن كل هذا الشطح، فكان المغربيُّ، دنوًا شعوريًا، أعدث فيه الغيطاني إلى نفسه الظاهرية، من جهة نفسه القصية. ثم اظهر المغربيُّ الغربة والمفارقة في قوله: ﴿إنتي أعيش هنا بمفردي، ابنتي تدرس في الجنوب، وامرأتي مقيمة في الشهال، هو إذن: إحساسُ مغترب، مفارق، موزعٌ في الجهات. ومع ذلك، فهو صوت داخليٌّ معرب همسه من أعمق مناطق النفس؛ وهو صوت كان الراوي/ المغيطاني في حاجة إلى الاستاع إليه؛ ومن هنا قال: الحقُّ إن المغربيَّ اضاء له جوانب شتى، وسهَّل عليه إدراك ظواهر كان من الممكن ألا ملحظها، أو تبدو له مهمة مستغلقة.

وكما تظهر الذاكرة المهمومة في تحف بيت المغربي وأثرياته، تظهر الغرابة في هذا المس الحفي لحضوره المقلق، وفي ابتسامته التي تخفي شنًا ما.. وأخيرًا، يُظهر المغربي (الفقد) حين يختفي في النهاية، كما احتفت كل الشخصيات التي اتصل بها ذلك «الغارق» في لجة المدينة الشاطحة.

وفي الرواية شخصية العربي الذيقيم في الفندق منذ سنين، وهو هنا أمير النفط الذي نظل إقامته دومًا امؤقته في المدينة، وإن شنت قلت: في العالم. وفيها شخصية صاحب المقهى الذي يعكس مرارة الغيطائي الشخصية من زوال مجد مقهى الفيشاوي في القاهرة، وانزوائه بين المباني العالمية، كما ينزوي سرطان البحر بين الصخور، وفيها شخصية الإفريقي الذي يظهر مرةً في شكل أمير فارع يأتي من بعيد لياقي بنفسه في صمت من فوق برج المدينة، كما تلقي إفريقيا اليوم من فوق أبراج الاستغلال الغربي؛ ثم يظهر إفريقي آخر، في شكل أحد المدعوين للمؤتمر، فيدافع عن قضية العالم المقهور، وكأنها إشارة إلى المعوين المؤتمر، فيدافع عن قضية السفير الأمريكي الذي يذلّل الصعاب بشيكاته، وهو (التذليل) نفسه الذي يُدارس بعواصمنا.

ولو توقفنا عند التأويل الأتم لكل هذه الشخصيات، لطال المكث وافتضحت أحوال.. فلنترك الأمر مستورًا، فالحكمة _ كها قال القدماء _ تحب أن تستر! فحسبنا ما أوردناه، ولنترك للفطن استكناه بقية الحقائق ببصيرته.. علمًا بأنه ما من شخص جاء ذكره في المدينة الشاطحة، إلا وهو في حقيقة الأمر: رمزٌ مخزونٌ به ما لا حصر له من تلويجات لواقع أمرنا المعاصر.

تأويلُ الأحداث:

ينطوي تصاعد الحدث ونمط القصّ في شطح المدينة على فرادة وتميّز، يمكن التهاسئها فقط في كتاب التجليات، فكلاهما أشبه مسوجة جدارية دقيقة الخطوط، تتراكب فيها خيوط الأحداث، مسوجة جدارية دقيقة الخطوط، تتراكب فيها خيوط الأحداث، المشارك المروى والتداعيات، لتعطي في النهاية تلك الروى الما الما المان الرومي وديوانه (المشوي) لما فيه المان يذكرني دومًا بجلال الدين الرومي وديوانه (المشوي) لما فيه من عروج متواصل، عبر حشد من متفرقات القصص الموروث، المن بأخذ في السياق دلالات خاصة، تخدم في النهاية ذلك السعي المان المنظومة الأدبية الراقية، التي تعبر عن موقف صاحبها من النهان.

في عالم «المدينة الشاطحة» يمكن التمييز بين الخط الأصلي المال الأحداث، وذلك الانجذاب المتكرر نحو ما لا حصر له من «متحات سردية» تبدو في انفصالها ذات دلالة معينة، وفي السياق الله ذات مرام أعمق.. فمن ذلك، نذكر فقط هذه الحادثة المقتحمة:

المقال إن شيخًا مرَّ بفخ منصوب، وإذا بطائر قريب منه، فقال الطائر: أيها الرجل الطيب، هل رأيت أقل عقلًا من هذا الصياد، نصب هذا الفخ ليصيدني به، أنا لن أطير ولن أقع فيه! مضى الشيخ إلى قصده، قضى حاجته، وعند عودته رأى الطائر واقعًا في الفنخ، فقال: عجبًا! قال العصفور: إذا جاء الحين، لم يبق أثر ولا عين،

هذه القصة التي يفوح منها عبق (المثنوي) تُحمل مفردة على جانب الاعتقاد العام بأن الحذر لا يغني من قدر، لكنها في الرواية، تؤكد الدلالة الخاصة لمراد الغيطاني، الرامي إلى القول: إن النهاية محتومة، والأمر واقع؛ مهم كانت حكمتنا. فالحين آت، ولن يبقى آنذاك أثر، ولا عين. وهذا ما جرى بالفعل في نهاية المسار الدرامي المشحون لرحلة "شطح المدينة". فقد وعى الغيطاني - كالعصفور - أن الشراك منصوبة، وأنه طرف فيما يجري في المدينة (لأنه حضر المؤتمر الذي يؤكد أسبقية الجامعة على البلدية في تاريخ المدينة) لكن الراوي على الرغم من وعيه بذلك، انطلق في المؤتمر، وأفصح عما يجب التلويح به من بعيد! كان زجاجة عطر، فانسكب.. فدارت عليه الدائرة، وجاء الحين، فانمحق أثره، وتمم ضياعه المرتقب؛ ووقع في الشرك المنصوب الذي رآه قبلاً بعيني قليه.. أو: بإطلالة المغربي!

على هذا النحو السابق، يمكن النظر إلى «الوقائع المقتحمة» شطح المدينة وفهم مغزاها ودلالاتها في السياق... ويبقى «التوالي الأصلي» للوقائع والأحداث؛ وهو ما نحن الآن بصدد تأويله.

سبق لنا _ فيا مَرَّ _ تأويل حدث الابتداء، أعني نزول صاحب الرواية إلى المدينة الشاطحة، نزولا عرضيًّا؛ وذكرنا أنه انعكاس لوجهة نظر الغيطاني في مسألة مجيء الإنسان إلى العالم، وهنا، نلفت النظر إلى أن هذه «الرؤية» للوجود الإنساني، كانت وراء انطلاق عدة فلسفات، أشهرها الفلسفة الوجودية.. ومع ذلك، لا يمكن وضع الغيطاني في سياق التفلسف الوجودي، فهو على خلاف الوجودين الذين أكدوا ضرورة الفعل الإنساني الحر، في مقابل غموض البداية والنهاية: يؤكد هو أن الفوت حقَّ، وأنه ليس للإنسان إلا المتاهة، هو أن الفوت حقَّ، وأنه ليس للإنسان إلا المتاهة،

والانجراف القسري إلى اللاعودة؛ وهذا ما توضحه قصة قصيرة للغيطاني، جعلها بعنوان: خروج.

ومن أحداث الرواية، ما جرى عند الوقوف أمام (مبنى الأمن) في المدينة.. وهو وقوفٌ تكرر عدة مرات، وفي كل مرة يصيبنا الذهول من ذلك المبنى الذي يلفه واقعٌ سحريٌّ غامض، فيبدو في كل مرة بشكل مختلف؛ نوافذه، لونه، سوره الخارجي.. أما ما لا يتغير، فهو: إن هذا المبنى، أخطر ما في المدينة! فيا الذي يويد الغيطاني أن يقوله؟

بدأت رؤية الغيطاني للأمن والمخابرات في افتتاحيته الإبداعية: الزيني بركات، حيث صبٌّ في الرجل القائم بأمور الحسبة، كل ما يمكن أن نجده في شخص رئيس جهاز المخابرات في كل عصر، ولا أدري لماذا يرتبط الزيني بركات في مخيلتي بشخص صلاح نصر؟! المهم، أن مبنى الأمن في (المدينة) أسَّسه مجرم سابق: تناقضت الروايات حول انتهائه العرقي.. لكن الثابت المقطوع به، أن علاقته بالإجرام وطيدة، بدأ صبيًّا صغيرًا في عصابة من الغجر الرُّحُّل.. إلخ. هنا يومئ الغيطاني إلى أصل أجهزة الأمن كلها في الدنيا، ويستر كراهيته الشديدة لتلك الأجهزة التي تتخذ في كل مرة أشكالًا وهيئات مختلفة، لكنها في النهاية تظل عنده «أخطر المباني والمعاني».. ويمناسبة ذكر كراهية الغيطاني لهذه الكيانات، نذكر حديثه النفسي لضابط المخابرات الذي معامل معه أيام اعتقاله... فعلى الرغم من أن ذلك جاء في كتاب التجليات الذي يمثل رحلة روحية تعلو فوق العالم، حيث الصفاء السرمدي، إلا أن قسوة الأمر شوَّشت عليه حاله، وجعلته يخاطب الضابط ـ في نفسه ـ قائلًا: حاشا يا غشوم، كلا يا وطأة القيظ، أبدًا يا طول المرض، يا جدوية الزمن، يا مفرق الأحبة. ثم يبدو الغيطاني موتورًا، متألّمًا، متلظيًا بنار إهانة الضابط له، وسَبِّه أمه الغالية؛ فيقسم لقارئ التجليات بأنه سيمحو يومًا ما لحقه، وسيقتص.

ونعود لمبنى الأمن في المدينة الشاطحة _ التي هي العالم _ لنلمح من تفصيل أموره ودهاليزه وعتاته، هذا القدر من التوجس المروع.. فإذا نظرنا إلى العنوان الذي وضعه الغيطاني لهذا الجزء من الرواية، وهو (البناية وما شابهها) قفز على الفور في أذهاننا، أن هذا التوجس المروع، صار عامًا في مدينة الغيطاني، ولاسبيا أنه ألحق بوصفه للمبنى، وصفًا لمبنى البعثة الأمريكية، تلك الكتلة الخرسانية الهائلة التي يستمر حضورها: غامضًا، يثير النساؤل والكراهية أحيانًا أخرى، ودبها السخرية.. وهذه القتامة التي يشيرها في النفس مبنى الأمن _ وما شابه _ توحش، حتى تخرج من الوجدان كل المشاعر الطيبة، وهذا ما يتضح نما جاء في الرواية من أنه: حين أدرك طبيعة المبنى وتغيراته، وهو بصحبة الباسقة، خف عنده تأثيرها الأنثوي!

ومن الأحداث المهمة في الرواية، تلك الواقعة المحيرة التي جرت عند ركوبه السيارة مع (الباسقة).. فقد نظر إلى الوراء، فوجد الطريق يُطوى ويُختفي بمجرد المرور منه! وهذا تأويله هيُن.. فهو يريد بالطريق، زماننا الشخصي المحسوس، الذي هو أبدًا في طيَّ من بعد نشر، فلا مرور على ذات اللحظة.. قال هيراقليطس: إنك لا تستطيع أن تنزل في النهر نفسه مرتين، لأن ميامًا جديدة تغمرك باستمرار. ومن الأحداث؛ ما وقع في الجلسة الختامية للمؤتمر، حين اختلف الحاضرون حول صياغة البيان الختامي والتوصيات، وتصاعد النقاش، وصاحبنا هادئ، غير ملتفت. وفي لحظة عارمة؛ طلب الكلمة، وانحدر منه سيلٌ أثار الكُلّ: لم يقف عند حدود مرعية، أفرغ شحنة المرارة التي تعانيها الشعوب المستضعفة بعد تخلي السوفيت عن دروهم في العالم، وطالب بإيقاء (البيان الختامي) كها هو.

وفي تأويل هذا نقول: أما المؤتمر، فهو ضجيج الحياة، الصخب، التدافع.. والبيان الختامي، تقرير مصير عالم يعاد تشكيله بعدما انزوى السوفيت! هذا في العام، أما الأمر الخاص، فهو: اللحظة الدرامية التي تفجر عَبْرها الساكت الباهت، الذي قال ما لم يقله الآخرون.. وفَهُمُ هذه اللحظة يقتضي الرجوع مرة أخرى إلى الأعمال السابقة للغيطاني:

في التجليات، يصف الغيطاني (سكونه) بقوله: إن سكينة أصلي غريبة، هي ليست نهاية أو استقرار أمر، إنها بداية فورة، وعبة مؤدية. إنها أشبه بصمت المحزون المفجوع قبل تفجّر حزنه في صراخ أو نواح ما بَعْلُه بعد، فهي إذن إلى البهت أقرب، إنها لحظة الصمت الذي يسبق الدوي، أو سكون ما بعد الزلزلة. وهذا بالضبط ما كان عليه حال ، جوده في الجلسة الختامية، سكون ثم عاصفة! لكن السؤال هو: ما الذي انطوى عليه صمت المحزون المفجوع قبل تفجّر حزنه في ما الذي انطوى عليه صمت المحزون المفجوع قبل تفجّر حزنه في مراخ؟ هذا ما أقصح عنه الغيطاني - ربها بنزوع لا شعوري - حين منطقة درخ في الرواية أنه، بعد ما فعله، تراجع إلى منطقة داخلية، هي منطقة الم عاجرى في مصر بعد حرب أكتوبر. وهذا ما عبر عنه في الرواية

بقوله: الأحوال مضت بعكس ما قُدِّر فها، أصعب ما عرفه، ما عاناه وأضنى مرقده، وقوع النفار بينه كَثَرْد، وبين اتجاه خاطئ لمجريات كبرى، مع إدراكه الأتم لمكامن الخطر، وقلة حيلته، ومحدودية تأثيره... هذا ما عاناه الغيطاني مما جرى في مصر أيام انفتاحها، وانفلات زمامها في النصف الثاني من السبعينيات (١٠. وأرجو ألا يُظن بي، أنني أتعسَّف هنا لأجعل أدب الغيطاني سياسيًّا: إذ إنه سياسيًّ من يومه الأول، إما مسترًا، كما في الزيني بركات؛ وإما مفصحًا، كما في السفر الثالث من التجليات!

ويبقى ها هنا أمرٌ، وهو من الدقة بمكان.. وذلك أن قلقًا خفيًا ظهر في نفس الراوي بعد انفجاره في جلسة المؤتمر الختامية - الخاتمة، كها سنرى، لوجوده - وقد برقت لمحات القلق حين جاءته تلك الأستاذة (المغربية) لتحييه بحرارة على كلمته التي انفجرت. هنا يود أن يسألها عن (المغربي).. يريد أن يتعلق بأمر من أمور ذاته الدفينة، يريد أن يلوذ بصاحب التحذير الأول، يود لو اطمأن على وجوده.. لكنه لا يرى من السؤال جدوى، فالعصفور ماض لا محالة إلى الفخ؛ فيحجم عن السؤال، ويمضى لفَخّه.

بعدما جرى في الجلسة الختامية، وقع من الحوادث ما يمكن أن نضعه في ملفي يحمل غلافه كلمة (الاختفاءات) حيث توالت اختفاءات: المغربي، الباسقة.. ثم جواز سفر الراوي.

⁽١) راجع ما قلنا، في الفصل السابق، بصند (البصائر في المصائر).

وللاختفاء تراثٌ في المدينة، فقد اختفى في برجها الأمير الصيني، وفي فندقها (مربط الفرس) يختفي العربي ذو العقال. بل تختفي فيها المباني في بعض الليالي. لكن هذا الواقع الاختفائي الغريب، لم يمس الوجود الشخصي لصاحبنا، إلا بعد أن قال ما فاله في الجلسة الختامية/ الخاتمة.

أما (الاختفاء) في ذاته، فتأويله الغياب.. وليس الانتهاء: فقد غاب الأمير الصيني داخل البرج ولم ينته، وما زال أتباعه ينتظرونه. وغاب العربي في الفندق، ولم يأت الخبر بزواله، على الرغم من انزوائه الطويل. ويغيب مبنى الأمن في بعض الليالي، ولا يلبث أن يُرى في أوضاعه المتغيرة.. الأمر إذن، غيابٌ لا انتهاء! وذلك أمر موجود في واقعة اختفاء آخر أئمة الشبعة الإثني عشرية، الذي هو عندهم: المعدى المتظر.

أما الاختفاءات الخاصة بصاحبنا؛ فتأويلها كالتالي: اختفاء المغربي، علامة على زوال الصلة بالصديق. فقد كان المغربي يوقع بطاقة الدعوة ماسم: صديقك المغربي!! وهو دلالة على انقطاع النديم.. وقد قال الغيطاني في بعض أعاله: إن النديم مشتق من الندم، لأنه يورث الندم مرحبله، والأصل في الأشياء التفرقة؛ فالندم لا محالة واقع. وهو أخيرًا: إشارة إلى اندثار العالم الباطني، والطلّات الجوانية؛ وذلك ما تعنيه (المغرب) في أدب الغيطاني.

واختفاءُ المرأة في الرواية، بل التشك في وجودها أصلًا من قِبَل

الراوي.. يعني خواء اليد عند (الخروج الأخير) فقد كانت المرأة في الرواية (وهي الموصوفة الباسقة) كحلم مضى؛ وما وقائع العمر إلا كأطيافي أحلام تمضي.. والأقسى في الأمر أنها مرت، وانتهت، وحتى الاتصال بها لم يحدث! وقد قال الغيطاني في بعض أجزاء الرواية، عن نساء المدينة الشاطحة: إنَّ مَنْ لم يضاجع إحداهن، يَمُتْ جاهلًا بالمرأة.

وأخيرًا، فاختفاء جواز السفر: ضياعُ مستند الوجود، وإيذانُ التشتُّت واللاعودة.. وأتي العودة، وقد طُوِيَ (الطريق) الذي نسير فيه؟

هكذا انفضت المتعلقات، وتقطعت كل الصلات بالوجود المحسوس بعد انفجار الجلسة الحتامية.. ذلك الانفجار الذي يذكرني بالمحسوس بعد انفجار الذي يذكرني بعض بها ترويه كتب طبقات الصوفية، من أن بعضهم كان يدرك بعض المعاني؛ فيشهق شهقة عظيمة، ويخر ميتًا! المهم هنا، أن العصفور صار في الفخ.. وصار الأمركما قال الشاعر:

كَأَنْ لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الحَنجُونِ إِلَى الصَّفَا أَنِيسٌ وَلَمْ يَسْمُو بِمِكَّةَ سَامِرُ

من الفُّوْتِ إلى الغربة:

الغيطاني شاعرٌ عظيم بالقُوتِ، ظل شعوره بالقُوتِ يتعاظم حتى صارت به الحالُ إلى الغربة. هذا الأمرُ المجمل، هو ما نحن بصدد تفصيله هنا، استنادًا إلى الأعمال السابقة من أدب الغيطاني، وانتهاءً بشطح المدينة. في (الزيني بركات) حرَّك الغيطاني شخصياتٍ عديدة، معظمها قويُّ الحضور، نافذٌ تأثيره.. لكن شخصية معينة، جاست في الرواية كالطيف، بدأت بالوعد، وانتهت بالتفتت... ذلك هو: سعيد الجهيني، الشاب الأزهري الذي طمح ولم ينل، أحبَّ ولم يتصل؛ ثم تلاشى في النهاية مع تعبير صاغه الغيطاني بقوله: أه أعطبوني وهدموا حصوني.

ورباكان (سعيد الجهيني) يدل على الوجود المصري العام، ويشير إلى ذلك المجموع المتجاوز الضائع، باعتباره تجسيدًا لواقع تاريخي ا معاصر، يكابده قطاع عريض. ومع ذلك، فقد رأيتُ فيه دلالةً ما، وإشارة، إلى وجود (الغيطاني) حين كتب هذه الرواية.. فها، معًا: هذا الكونُ الأرضيُّ الصغيرُ الذي تُضَعَضِعهُ قعقعهُ الأكوان العليا عند تصادمها.. هذا المسكين الذي يتفلت منه زمانه الشخصي، وهو مقيدٌ من كل جوارحه.. هذا الذي يجري عليه الفوتُ والانتهاء، وهو مضطرٌّ للاستسلام! ونشير هنا، إلى تلك الحقيقة الصغيرة كالطفل: إن الغيطاني من بلدة جهينة بالصعيد.

وفي التجليات تحدث الغيطاني عن نفسه صراحة، عبر سباحة وجدانية في محيط هائل من الأحوال والمقامات.. فكتب فصلًا في السفر الثالث الأخير من التجليات، عنوانه: حال الفوت! وهنا لابد من وقفة:

المفترض، أن كتّاب التجليات استلهامٌ للتراث الصوفي، لكننا بالرجوع إلى التصوف، لن نجد حالًا ولا مقامًا يُعرف بالفوت ــ مع أن الأحوال والمقامات عند الصوفية، يصل عددها إلى خسين ألفًا ــ فالفوت إذن، غير موجودٍ في التصوف، بل، ولا يمكن أن يوجد.. إذ إن الزمان الصوفي، زمن غير متوالي، فهو آنات شعورية منفصلة تمام الانفصال، يشار إلى الواحد منها إلى الآن في لغتهم، بلفظ: الوقت. وبحكم مفهوم (الوقت) لا يمكن الحديث عن (الفوت) لأنه ليس ثمة تتابع آنيٌ، يمكن عبره إدراك ما يأتي، وما يفوت.. فه هو طبيعة الفوت.. فه هو طبيعة

افتتح الغيطاني حال قَوْرِي التجليات، بالارتداد إلى زمن طفولته، وتوقّف عند تعجل أُمه للزمن الذي سيكبر هو أثناءه، وذكر تألَّه الجارف لفقد أبيه وأمه، وأتى بإشارة ما، إلى موت الأم أثناء السفر لطلب العلم (وهو موقف يمكن مقارنته بها جرى لسعيد الجهيني في الزيني بركات) ثم ينجذب الغيطاني إلى وقائع أيام الاعتقال، ليظل بعد ذلك يتقلَّب في المراحل، إلى أن تنتهى به (الحال) إلى ذكر الأبيات الأولى من المثنوي ".. والتي يسبقها مباشرة قول

(١) في هذه الأبيات، يقول مولانا جلال الدين الرومي:

استم إلى السناي كيف يحكي ويشكو ويشكو الأم السفراق منذ أن اجتزوني من متابع القصب بكى الرجال والنساء من تصرُّي عن المؤمل عزقاً عزقاً من لوجة الفراق كل من وقع بعيدًا عن أصله يسطلب أيسسام ومسلمه للقد شختُ في كمل تساد أستام ومسلمه لمنذ نسختُ في كمل تساد

الغيطاني: هذا خوف الزمان.

الفوت إذن عند الفيطاني شعورٌ مريرٌ بتدفَّق الزمن، هذا التدفَّق الذي تفقد فيه الذاتُ الشاعرةُ ما حولها، ثم ثُفقد هي في نهاية الأمر.. فهو علاقةٌ بزماننا المحسوس الذي يعلن جَرَيَاتُهُ الدائم عن حتمية رحيلنا، بلا ارتدادٍ إلى الوراء، بل: بلا توقف.

وكان لابد للشعور بالفوت أن يتضخم عند الأشفار، حيث يزداد الإحساس بالزمن، بفعل تغير المرثبات، وترقُّب اللحظة التالية ترقبًا دائيًا. وهذا التضخم الشعوري، يورث ـ لا محالة _ إحساسًا معينًا باللحظة الحاضرة، إحساسًا يقف بين قطبين؛ القطب الأول: محاولة الغيطاني الغوص في اللحظة الحاضرة لاستبقائها، وهو ما حاوله الغيطاني في رسالة الصبابة فوجد المحاولة نفشل، فكانت رسالة للصبابة. والوجد والقطب الآخر: الاستسلام لهروب اللحظات، والتسليم بالفناء الدائم للحظة الحاضرة.. وهذا ما نجده في قصة قصيرة بلغيطاني، بعنوان سفر قال في نهايتها: يستمر اندفاع القطار، موغلًا في الغياب، بينها يقوى حضور البعاد، فتحت عيني، محاولًا عبنًا أن أرى ما يجيط بي منذ بدء سفري، ولكن، لم يكن ذلك في مكتني.

وأصبحت قرين التعساء والسعداء ظنَّ كُلُّ واحد أنه صار صديقي بيد أنه لم يقف على ما يكنه قلبي

وكان الغيطاني قد بدأ هذا الفصل/ الحال، من (التجلياتُ) بذكر الآية القرآنية فوترى الجبال نحسبها جامدةً وهي تمر تُرَّ السحاب﴾.

من هذه الجهة، ندخل إلى (شطح المدينة) فنجد الغيطاني يبدأها بفصل، لا عنوان له؛ أوله: وَسَنَ لِلُحَيْظَات قبل توقف القطار مباشرة، انتبه إلى صرير العجلات وتباطؤ السرعة، تغيَّر إيقاع الحركة وخشيته من المجهول.. ما هو في هذه الديار النائية عن موطنه، عن أهله، وصحبه: إلا أجنبيِّ.. غريب.

وبقطع النظر عن جمود اللغة وصر امتها في هذا الابتداء، فإن الظاهر منها، هو تدفُّق الإحساس وسريانه الداخلي؛ من الشعور بمضي الزمن في إلى الخشية من المجهول، إلى نأي الوطن والأهل والصحاب.. وانتهاءً بالغربة.

وتمطَّت الغربة، ومشتقات فعلها، في شطح المدينة؛ فكان (الاغتراب) عن الجهة، وكانت (غرابة) الواقع.. وكان (غروب) صاحب الرحلة في نهاية الأمر.

وفي (شطح المدينة) يستخدم الغيطاني تعبيرًا على درجة عالية من الخطورة، حين يقول «ديمومةٌ فَقْدِ» وخطورة هذا التعبير في مسيرة الغيطاني الشعورية، التي يعكسها أدبه، تكمن في جمعه بين كلمة (الديمومة) التي تفصح عن الإدراك العميق لمرور الزمن، وكلمة (الفقد) التي هي النهاية الحتمية لهذا المرور المر.

هكذا انعكست في (شطح المدينة) مشاعر الغيطاني الذاتية العميقة، تلك المشاعر التي عبَّر عنها في الرواية بقوله: كل هواجسه تشب أثناء السنوات الأخيرة، لا يدري متى بدأ خوفه من إغاض عينيه إلى الأبد في أيام غربته. وهذه الموجة الشعورية الجارفة، حرَّكها عنده إدراكٌ، عَبَّرَ عنه في فقرة أخرى من الرواية، بقوله: عندما تأمل، وجد أن المدينة، ما هي إلا درجات وزوايا من النسيان.

لقد ازداد عند الغيطاني الإحساسُ بمرور الزمن، فازداد في نفسه الإحساس بالغربة عن اللحظة الحاضرة، وانتهى الأمر باليقين بقرب الفارقة، التي هي حَقِّ في التجليات.. وفي رسالة الصبابة بتساءل عم ستكون الحال عليه بعد سنوات عشر؟ ثم في أواسط شطح المدينة تساءل عمّ سبكون عليه في العام المقبل؟ وفي أواخرها، سأل فقط أين سيكون غدًا؟! وهكذا تَضَاعف وتكثف الوعيُ بقرب اللحظة النهائية التي طال ترقبه لها، فتبدد آنذاك، كل ما كان - قدياً - يموج بنفسه بين أهواء ورغبات ومشارع، مع هذه اللحظة التي هي سكون ما بعد الزلزلة.. وبينها هو في غرفة الأثم، تقدَّمت إليه أستاذةٌ مغربية على انفجاراته، قبلته مرتين.. ولنتركه يحكي ما نصه: في عينيها شروع قربي ومودة، إلا أن دافعًا عنده لم يتحرك، وحافزًا لليه لم ينبض، شروع قربي ومودة، إلا أن دافعًا عنده لم يتحرك، وحافزًا لليه لم ينبض،

وهنا يأتي السؤال: هل يعني ذلك كله، أن الغيطاني ينعي نفسه 1. أدبه؟

لقد اختتم الغيطاني تجلياته قائلًا: ..أما الآن، فادنوا مني، وحِنُّوا المَّا، ففقداني قريبٌ، لا تبخلوا بدموعكم لتكون أُنسًا في وحشتي، ورحمَّة بي في غربتي التي لا ننتهي إلا لتبدأ، ولا تنقطع إلا لتتصل؛ فيا حسرتي على القرب بعد بدء البعاد. ولما تمت وحشته وغربته في شطح المدينة، تذكر، وذكر مدينتنا، تلك التي «حماه السعي فيها من نويات القتامة.. فمن يصله بها الآن.. مَنْ؟» وكانت هذه العبارة: آخر شطح المدينة.

بقي أن نرد على الغيطاني:

نحن الآن ندنو منك، ومن كلماتك، ونَحِنُّ عليك وعليها؛ لأن فقداننا كفقدانك، قريبٌ، فلن نبخل عليك بدمعنا، ولا تبخل أنت بالكلمات، فكلانا في أمسً الحاجة للأنس والرحمة، وكلانا مقبلٌ على وحشةٍ وغربة.. وحسرةٍ؛ ومدينتك التي سعيت فيها، ستسعى هي فيك، لتغسل قلبك من هَمِّ القتامة، وتطرد عنك نوباتها المروعة.. نحنُ سنصلك بها، نحنُ؛ لأنك تذكرتنا، وتألمت لنا.

إنهاء:

تحرك أدب الغيطاني حركة داخلةً من الظاهر إلى الباطن. هذا ما يتجلى من مواصلة الرحلة التبعية لمسار أعاله، الروائية على وجه الخصوص؛ ففي أعاله المبكرة: الزيني بركات - وقائع حارة الزعفراني.. انشغل بالخارج، وأبحر في تلاطم أمواجه وتلافيف مساربه.. ثم ارتد إلى الداخل في أعاله الأخيرة التجليات - رسالة الصبابة والوجد - شطح المدينة.. فغاص في الكون الهائل للنفس، وطبقاتها العميقة.

وما أظن الغيطاني في أعهاله المقبلة، سيعدل عن غوصه هذا؛ ولا أتمنى أن يعدل عنه. فقد فتح (الدخول إلى الذات) أما أدب الغيطاني، كوة تطل على عالم يموج بالرؤى، ويمعن في الإنسانية كلها أمعن فيه.

وهنا سؤال: من أين استدل الغيطاني على هذا الطريق العارج في قلب الذات؟

يغلب على الظنُّ، أن ذلك من فضل الشيخ الأكبر عبى الدين (ابن عربي) فقد صور الغيطاني في السفر الثاني من التجليات، صحبته للشيخ الأكبر؛ وهي صُحْبةٌ أعتقد أنها تسبق التجليات بزمن، ولو لا ذلك، ما استطاع الغيطاني أن يأتي بها أتى به في التجليات. المهم، أن صحبة الأديب لِّنْ هم على شاكلة ابن عربي، من شأنها أن تقوده إلى هذا العالم الجواني الذي ذكرناه.. وهنا سأقصُّ، على طريقة الغيطاني، واقعة صوفية:

جاء أحد المريدين إلى شيخه، واشتكى إليه أنه يقلّب البصر في الكون، فلا يجد الله الذي يعرف أنه حقيقة كل شيء! وسأل المريدُ شيخه: أين الله إذن؟ فأشار الشيخ بإصبعه نحو قلب المريد.. وفي (الرامايانا) واقعة أخرى: «حدث أن استبدل أحد كهنة المعبد بصورة الإله، مرآةٌ وقديًا قال سقراط: اعرف نفسك!

القضية إذن، أن الطاقة الهائلة تمور في الأغوار، والتوفيق الأَثَمّ للأدب، أن يصوغ انفجار تلك الطاقة في كلمات.. وهنا، تأتي مشكلة اللغة.

لابد للمتفحِّص، أن يلمح في أدب الغيطاني مشكلة ما في اللغة،

فهي تشفُّ أحيانًا حتى تكاد تصير همسًا من الروح؛ وآونة أخوى تتصخّر، وتتقعقع مفرداتها.. فهل هذه آثار تجليات الذات، تلك التجليات التي تتوالى بلا نوان، وهي في كل تجلّ شأنٌ جديد؟ ربيا؛ ولعل تلك المشكلة هي بعينها ما واجهت المتصوفة حين أرادوا التعبير عما بهم.. على الغيطاني إذن، أن يبحث عن السبيل الذي خرج به المتصوفة من مشكلتهم.. وعلى دارسي الأدب، أن يتناولوا بالبحث لغة الغيطاني؛ فإنني أعتقد أن البحث فيها سيسفر عن أشياء مهمة. لكن شرط البحث: أن يستبطن الباحث أولًا، تلك الأحوال التي عاناها الغيطاني، وصاغها.

وسؤالنا الأخير: إذا كان الغيطاني قد انتقل في أدبه من الفَوْتِ، إلى الغربة.. فها هي المرحلة التالية؟

بحسب الترتيب المنطقي _ إن كان المنطق يفيد هنا _ فإن الانتقال من الفوت إلى الغربة، يؤدي إلى أحد موقفين: إما السخرية القصوى من الوجود.. وإما تركيز الانتباه على فكرة الرحيل. وكلا الموقفين، يعكس وجهة نظر ما من الحياة.

وها نحن ننتظر رواية الغيطاني التالية، هل ستمتلئ بالهزء الأتم، والسخرية العميقة.. أو ستتوجه صوب الجهة الأخرى: الرحيل.. الارتحال.. الرحلة(۱).

⁽١) كتب الغيطاني بعد ذلك _ بعامين _ روايته (هانف المغيب) التي هي رحلة من مصر إلى المفر ب عبر الصحواء الكبرى!

حوارات ليلية حول رواية «هاتف المغيب» ما يحدثُ في مكتبتي في عجيب.. فحين تنغلقُ الأَمِرَّةُ، ويكفُّ البشرُ عن الصياح والهمهمة: يأتون.. ينسلون من بين الكتب، وفي فضاء الحجرة يتخذون ملامحهم.. فإذا ازدادوا كثافة، وتحدَّدوا، كانوا كخوط الدخان. وكلما توغل الليل ازدادوا وضوحًا وإشراقًا، حتى إذا رمى الفجر غلالة ضوئه، تبدَّدوا.

عرفتهم من زمن تشكُّل الوعي، لَّا انتقلتُ من قراءة العالم بعين الدهشة، إلى قراءة صور العالم بعين الانتباه. أعني، لما انتقلتُ من العسل إلى الرماد. من الواقعة الحية، إلى الصورة المصنوعة. من كتب الأكوان، إلى أكوان الكتب.

كل منهم بتولَّد في الليل من رحم الكتب المتراصَّة.. فمن الكتب الفلسفية يُستَلُّ الفيلسوف، ومن كتب الاجتماع يستخلص المعروف باسم الاجتماعي، وحيث كتب اللغة يتأتَّى اللغوي، ومن بحوث علم النفس التفساني، ومن الأدب الناقد، ومن الهموم السياسي، ومن المجموع الكُتبيُّ .. ولكلَّ ملمحٌ خاص: فالكتبيُّ نحيلُ القامة، بعيدُ النظرات، على وجهه كدِّ وإرهاق. والسياسيُّ رشيقُ العود، دقيقُ السهات، حادُّ النظرات.. والناقدُ حليقُ الوجه، مدهوشٌ دومًا، قلقُ النظرة والقسات.. والناسانيُّ عدَّقٌ في الفراغ، كثيرُ الاهتزاز، على الفراغ، كثيرُ الاهتزاز، على

وجهه ملل.. واللغوي ممتلئ البدن، ساهي النظرات، هادئ الطبع. عجيب التنهُّد.. والفيلسوف مديد القامة، ملتح، عميقُ الأحداق. كثير التحديق.

وفي كل ليلة يكون اجتماعُهم حول كتابٍ جديد، يتناقشون، ويتواصلون، ويمزحون أحيانًا.. كل ذلك بالنظرات: كالسلحفاة، حين تربي صغارها بالنظر. وقد أتشاغل عنهم في بعض الليالي بالكتابة، فبعضهم يقترب لينظر فيما أكتبه، والبعض يدسُّ نفسه في كتاب.. فإن عُدْتُ إليهم، عادوا لحواراتهم الليلية.

سألتُ (الفيلسوف) مرةً، مُسْتفسرًا: من أي موطنِ أتيتم؟ نظرَ إليًّ، ممازحًا: من بيت العقل الفَعَّال، كها أوضح أفلوطينً! ولما امتعضت، ونظرتُ لهم بِسَام، قالت نظراتهم: نأتي منك أنت، فنحن تجلياتُ ذاتك، انعكست على مرآة الليل المجلوَّة.

ولما ضمَّت مكتبتي روايةً هاتف المغيب للغيطاني، كانوا _ كدأبهم مع كل جديد _ قد التهموها في أول الليلة، وفي منتصفها كان حوارهم هذا.. سَجَّلته هنا بالحروف، من دون تحوير؛ على ترتيب الحوار نفسه:

تحليلات نفسانية

غالبًا، تبدأ حوارات (السبعة) الليلية، بكلام الكُتْبَي، إذ هو المعنيُّ دومًا بربط النصِّ المُتَحَاور حوله، بها سبقه من نصوص، وبها يليق به من ألوان التصنيف والتبويب والفهرسة، حتى إذا تحدَّد موقعَ النصِّ، شرع الآخرون في الحوار.

لكن ما حدث في تلك الليلة، كان على خلافِ الغالبِ الأعمِّ؛ ذلك أن النفساني بادر إلى بدء الحوار ـ وهو المشهور بالتردُّد ـ فكانت اهتزازات أحداقه تقول ما معناه:

لا يمكن فهم أدب الغيطان، خصوصًا، إلا بالرجوع إلى عالمه النفسي الداخلي. ولعل الغيطاني قد أحسن صنعًا حين كشف لنا دخيلة نفسه في عمله الكبير كتاب التجليات؛ ففتح، بذلك، الباب أمام محاولة الولوج إلى عالمه الخاص؛ والاستناد إلى أرض خصبة في بناء تلك التحليلات التي تكشف _ ضمن ما تكشف _ عما يمكن تسميته بالحيل الغيطانية.. وأول هذه الحيل، هو ما يخصُّ هاتين الشخصيتين الرئيستين في هاتف المغيب، شخصية الذي ارتحل وجاب الآفاق ورأى العجب "أحمد بن عبد الله،" وشخصية الكاتب المغربي المُقعد لعلةٍ تمنعه من الحركة، وهو مدوِّن الرحلة «جمال بن عبد الله». فإذا طرحنا تسمية "عبد الله" جانبًا - إذ كُلُّ الحُّلْقِ عبيد الله - بقى لنا «أحمد» و «جمال» ونحن نعرف أن المؤلِّف اسمه: جمال أحمد الغيطاني. فإذا نَحَّيْنَا لقب «الغيطاني» جانبًا، بقى لنا المؤلف ووالده.. وهنا نعود إلى (كتاب التجليات) لنعرف أن الوالد "أحمد" كان محض رجل فقير من ملايين البشر في مصر، وفد من قرية اجهينة، في الجنوب، واستقر في القاهرة في حتَّى شعبيًّ، يعاني أثقال الزمن وضعف الإمكانية واتساع الحلم. وهو ـ كما في (التجليات) ـ لم يخرج من حدود مصر، على عكس الابن "جمال" الذي سيكون أديبًا وصحفيًا، يسافر في كل البلدان، ويجمع ثمار رحلاته في كتابين صدرا مؤخرًا: أسفار المشتاق، أسفار الأسفار''.

لقد حدث، إذن، تبادلُ أدوارٍ بين الوالد والابن، فصار الذي لم يرحل قط «أحمد» هو الرحَّالة في المكان، جَوَّاب الآفاق، المُطَّلع على العجائب التي لم تخطر ببال الشخصية الأصلية، حتى جاءت الرواية لتحمله على بساط الخيال، وتسمح له بالعيش فيها لم يتمكن منه؛ بينها صار الابن الذي ارتحل بالفعل، ورأى عجائب الأحوال وفرائد اللحظات، هو القعيد الذي لا يملك إلا التدوين، والتدوين حفظ، كما أن تربية الأبناء وهو ما أفنى فيه الوالد حياته حفظ!

وقد أكّد المؤلف ما قلناه في أمرين، الأول: الإفصاح ـ عند بدء الرواية ـ عن أصل المرتحل فأحمد بأنه: القاهري المنشأ، المصري المنبت. وأنه: خرج عن موطنه يوم الأربعاء، التاسع من مايو.. وهو تاريخ مولد الروائي جمال الغيطاني نفسه ـ كها جاء في (التجليات)، وفي بطاقة التعريف بالمؤلّف في آخر صفحات الرواية المطبوعة _ فهو إذن، يخلع ما يخصه على والده، ويتبادل معه الأدوار.

والأمر الثاني: الإفصاح - عند ختم الرواية - بأن المدوّن «جال» سوف يرى نفسه في المرتحل، ويتأكّد أن خروجها واحدٌ، ورحلتها في الحقيقة واحدةً!.. لقد اتخذ الغيطاني خطوةً ثانية بعد تبادل الأدوار مع

⁽١) لاحظ هنا إلحاح كلمة السفر في العنوانين، وقارن ذلك بها ختمنا به الفصل السابق.

والده، فإذا به يمدُّ حياة والده المتوفي لتدخل في حياته هو، وكأنه ـ لا شعوريًا _ يعوِّض والده عن الحرمان والفقر، ويدخله إلى حياة ثانية، كأنه يتخفَّف بذلك من شعوره الجارف بالشفقة لهذا الوالد الذي رحل فلم ينتبه لرحيله أحد، وهي الشفقة الحانية، الحميمة، الحتَّانة التي دفعته _ من قبل _ إلى تأليف كتاب التجليات، فانتقلت بذلك من مستوى الشعور الطافي.

.. هنا، قالت نظرة الفيلسوف:

أتعتقد أيها النفساني، أن ذلك الأمر، هو ما يفسر عنوان الرواية هاتف المغيب؟ أعني، كون «المغيب» هو حال الأب الذي غاب وغرب، وكون «الهاتف» هو طغيان اللاشعور ونبعانه من داخل أعماق النفس إلى الخارج؟ إنْ كان ذلك، فهو أمرٌ محتمل.. ولكن ألا يمكن القول_أيضًا: إن الغيطاني أدخل نفسه، ووالده، في سياق الكيان الإنساني ذاته، ومن هنا يصير «الهاتف» هو قَدرُ الإنسان، ويصير «المغيب» هو الموت المكتوب على جبين كل وجود إنساني؟ وبهذا المعنى ينتظم الوالد والابن، معًا في تجربة «الإنسان»، مُطْلَق الإنسان المقضى عليه حتمًا بالغروب والانتهاء بعد حين مكتوب!.. لقد دخلت الرواية منطقة الذات العميقة، حيث منبع الإبداع، فقالت عند ختامها على لسان إحدى الشخصيتين: «ما الشروق وما الغروب، إلا داخله وداخلي»، وأفصحت ضمنًا عن دلالة الهاتف بالقول: "كُلِّ يستجيب إلى الهاتف الذي لا يرد" ثم أدخلت الكاتب في الراحل بالقول: «لم يكن رحيله إلا رحيلي، مدارجه مدارجي، عندما بزغ الهاتف لبَّيت في ثباتي، واستجاب عبر رحيله، لذلك، غيابه غيابي، بعيثه أُلبّي، أتطلع... وهذا هو التوحُّد في «الإنسان بالذات».

نظر النفسانيُّ إلى الفيلسوف نظرة استحسان.. ثم استكمل تحليلاته:

إن ما جرى للمرتحل، أحمد بن عبد الله، قبل سياعه الهاتف، لم يكن ذا شأن، فهو بنصّ الراوي: "لا يذكر أمرًا ذا جلّل قبل بزوغ الهاتف، فراغات مبهمة..." بل إنه لم يستكمل وعيه بالمكان، وبالأحرى لم يبدأه، إلا بعد سياع الهاتف: ارحل إلى المغيب! فهنا فقط ينتبه الراحل إلى خصوصية المكان، وتفصيله، وعبقه.. فالهاتف إذن، مفتاح الوعي ومفتتحه. والهاتف، رحيل إنساني يلتحق فيه الحيّ بالميت، على صعيد فناء الإنسان. والغيطاني - كما أخبرنا في (التجليات) _ يعاني خللا في شريانه الميترائي، فهو على اتصالي دائم بالهاتف، وتوقعٌ دائم للموت/ شريانه الميترائي، فهو على اتصالي دائم بالماتف، وتوقعٌ دائم للموت/ سيعي المكان، لأن الإنسان يتعلّق بالحياة بقوة، حين يتحقّق بدنو سيعي المكان، لأن الإنسان ويتجسّد المكان، ويتداخل الزمن، أجله. فهنا تمر في المخيّلة الخبرات، ويتجسّد المكان، ويتداخل الزمن، وتتوالى الصور؛ وذلك كله يظهر في الرواية بطوله!! فالرواية على :ذا

قال النفساني ذلك، ثم نظر إلى الفيلسوف بها معناه: لا شك في أن ما خطر ببالك الآن، هو إجابة سقراط حين سأله أحدهم عن حقيقة الفلسفة، فقال: هي انشغالٌ عميق بالموت! فابتسم الفيلسوف. وعاد النفساني إلى تحليله للرواية، وقد ازدادت ملامحه تحديدًا.. فكان مما قاله: ولما كانت الرواية تعكس العالم النفسي العميق للذات الإنسانية، فمن الطبيعي أن نرى فيها الكثير من الحالات النفسية التي يعاني منها كل إنسان بصور متفاوتة. فنرى، مثلًا، الفصام في قول «أحمد بن عبد الله»: عندما أذكر ما جرى، فكأن الأمر يتعلق بشخص غيري! ونرى معاناة النوم في تلك الحالة التي جاءت الإشارة إليها في آخر الرواية، حيث تجثم الشياطين على النائم لتنتزعه! وهي حالة فريدة من الكوابيس الليلية، عادةً ما يعاني منها المفكرون إذا ازدادت عندهم وطأة التفكير.. أما الأهم، من الوجهة النفسية، فهو تقرير الغيطاني على لسان المرتحل، أن الإنسان إذا خرج لملاقاة بقية الخلق، مهم كانوا، يرتدي ثيابًا غير مرثية. ثم نراه يتساءل: متى يكون الإنسان هو نفسه؟ وتلك إشارة تتجاوز مبحث «الشخصية» في علم النفس، إلى محاولة اكتشاف الإنسان العارى!

قال الكتبي: الإنسانُ العاري، عنوانُ بحثٍ للعالم الأنثروبولوجي المعاصر "ليفي شتراوس".

وقال الاجتماعي: لا يوجد إنسان عارٍ إلا في المخيَّلة.

قال النفساني: وفي الجنون!

.. كانت ملامح (السياسي) تهتز بقوة، كعادته حين تمتلئ جعبته بالأقوال؛ وهكذا ابتدأت مداخلته.

قراءة سياسية:

بدأ السياسي حديثه زاعقًا، حانقًا. بدا معترضًا على كل ما قبل قبله، وما سيقال بعده! ندّه، ثم أكدَّ وأصرَّ أن الرواية في مجملها اعمل سياسي، وهي تعبيرٌ مراوعٌ عن الهموم السياسية لدى مؤلفها، وما عنوانها (هاتف المغيب) إلا زفرةٌ من القلب بعد تراجع الإيديولوجيات الاشتراكية وسقوط دولتها، لتفسح أمام الغرب المعاصر الذي يلقف المجتمعات الشرقية في جوفه، فالهاتف هو «نَدَّاهة» الغرب لبلادنا، والمغيب هو اضمحلال الذات في الآخر.

نظر الآخرون إلى السياسي في حيرة، وروَّعتهم وثبته إلى الرواية! أما هو، فلم يحفل بنظراتهم المستغربة؛ وأكمل:

في الصفحة الأولى من الرواية يظهر الهمُّ السياسي، فحين تردَّد على الألسنة أن الأشقاء السبعة سوف يرجعون ... يقول جال بن عبد الله « « تردَّد هذا خفية، لو وقع الجهر به لعوقب قائله وجرى له المكروه، مولانا اعتبر دعاواهم خالفةً للملة ». أليس ذلك يشير – بكل وضوح – إلى قهر السلطان باسم الدين، وخلطه ما هو شعبيٌّ بها هو دينيٌّ، ودرء الخطر عن سلطته باسم الدفاع عن الملة .. ألم يقم الحكام، دومًا، بوسم معارضيهم بالمروق عن الدين، توطئة وتبريرًا للفتك بهم؟!

 ⁽١) الأشفاء السبعة حكاية في التراث العربي عن أخوة سبعة ذهبوا (من بلاد المغرب)
 في رحلة بحرية عبر المحبط الأطلسي، رغبة في الوصول إلى آخر الأرض.. ولم
 يرجعوا.

• إن كان أولئك المعارضون من خُلَص أهل الله ـ كالحَلَّاج وغيره ـ المسألة، إذن، أن الغيطاني يستنكر فساد التدبير السياسي في تاريخنا، وم الصفحة الأولى من الرواية.. ثم تتوالى الصفحات، فلا نجد إلا الرموز السياسية! فالذين وصلوا إلى نهاية المحيط الأعظم (الأطلسي) عند حَدَّ معين (أمريكا) وجدوا تمثالًا مرفوع اليد، مكتوب عليها بكل اللغات المنطوقة «لا خطوة بعدي».. وهذا يعكس عمق الإحساس بهيمنة أهريكا على العالم!

تدخل الكتبي: لكن وصف هذا التمثال ورد في كتب التراث العربي المكتوب قبل ظهور أمريكا!

قال السياسي: أيها البيبليوجرافي!! لا عبرة بالصورة المجلوبة من كتب الأقدمين، العبرة هنا بالدلالة المتولِّدة مع السياق المعاصر اللاحداث.. إنها رواية، وليست نَصَّا تراثيًّا يكشف عن حكايات الاجداد. هي رواية تعكس الوعي المعاصر لمؤلفها؛ ومؤلفها _ كها معلمون ـ عَانَى في حياته من أمر السياسة، وقاسَى الاعتقال.

غمغم الكتبي: لقد حكى الغيطاني بعضًا من أخبار زمن الاعتقال 1. (كتاب التجليات).

استكمل السياسي قراءته: هو إذن مشغولٌ بالسياسة، ولا يمكن اءة أدبه إلا بعيون سياسية تستكشف مراميه ودلالاته البعيدة، وإلّا، فيا معنى إلحاح تلك الصورة على مخيلته، أعني رغبة الحاكم الاطلاع على أمر الرعية، ليس فقط عُبْرَ أقوالهم وأفعالهم، بل أيضًا

عند انفرادهم بأنفسهم، وفي خلواتهم مع أهل بيتهم؟! في روايته الزيني بركات بجلم بمعوفة المرات والأوقىات الخاصة بمارسة الأزواج للواجبات الفرائيية! وفي هاتف المغيب يفكر وأحمد بن عبد الله، في وضع شعاره داخل غرف النوم، كي يطلع على أحوال الرعية.. أوليس ذلك أيها الفيلسوف ما توصلتم إليه في فلسفاتكم، من أن السلطة تسعى لاتوصل إلى جميع الأشكال المعرفية، ومنها المعرفة السلطان؟

أجاب الفيلسوف: نعم، لقد قال "ميشيل فوكو" كلامًا قريبًا من هذا!.. انتشى السياسيُّ، وأكمل: وهكذا الحال في كل الصور والتخبيلات التي نظمها الغيطاني في الرواية، كلها ذات مضامين ومرام سياسية. انظروا إليه حين يصف المرتحل، بلاده «مصر» قائلًا: إنها بلادٌ قديمة الأركان، راسخة الأعمدة، بديعة الترتيب، لكنها _ بنصِّ الرواية _ تدور حول الفرد المتمكِّن، وتستمد منه صيغ الوقت! أليست هذه إدانة لتاريخنا السياسي الخاضع دومًا لسلطان الفرد؟ فإذا نظرنا لقصة دخول «المرتحل» إلى مملكة في الصحراء، وتوليه الحكم ــ مصادفةً _ وإعلاء شأنه، وصنع ألقابه، وجعله الحاكم الملهم صاحب الألقاب الثلاثمائة والستين، على عدد أيام السنة، وتعليق كلامه كشعارات في النواصي والميادين.. أليس ذلك كله، بصرف النظر عن السياق الروائي المنمنم، يدين ذلك التاريخ السياسي لبلادنا التي تصنع الطغاة، الوافدين إليها، على مَرِّ العصور؟ ولماذا تجعل الرواية دخول ذلك الحاكم - بالمصادفة - إلى البلاد، من جهة الشرق؟ أو ليست هي الجهة التي دخل منها إلى مصر: صلاح الدين الأيوبي الكردي، والماليك البرجية والبحرية، والعثمانيون.. إلخ. ثم ما حكاية هذه المرأة التي تملكت عليها بالمصادفة أيضًا - ثم راحت مع قائد الأعداء معد اختلائهما في الخيمة، أليست هي شجرة الدر؟!

قال الكتبي: هذه الواقعة تماثل ما جرى بين سَجَاح المتنبيَّة ومسيلمة الكذاب، وقصتها بعد دخول الخيمة وإطلاق البخور والخلوة.. مشهورةٌ في كتب التراث، وقيلت فيها الأشعار!

تدخّل الناقد مبتسمًا: الكتبيُّ يقرأ الرواية بعيون التواريخ والمدوَّنات، والسياسيُّ لا يرى إلا الإسقاطات السياسية.

استأنف السياسي: إنني لا أتعسف في قراءة الرواية، بل أسعى لاكتشاف الدلالات. وقد تكون واقعة المرأة التي حكمت المملكة في الرواية، متاثلة مع واقعة استجابة سَجَاح لفحولة مسيلمة: هذا واردٌ، ولكن المهم هو السياق العام لتاريخ هذه المملكة الصانعة لطغاتها، ولكن المهم هو السياق العام لتاريخ مصر السياسي، وكيف تدين الرواية القير السياسي، كما أدانه مؤلفها من قبل في الزيني بركات، وغيرها من أعهاله.. واسمحوالي أن أجمل لكم الإشارات السياسية ودلالاتها، لذر ما الذي سيتبقى من الرواية في موضع من الرواية نرى الحاكم، المستوع بالمصادفة، يرغب في الاستثنار بالسلطة منفردًا، ويسمى لتتل «القيّم» على المملكة بالسم، وهي مسألة تكررت كثيرًا في تاريخ الاستبداد المسياسي في مصر! رقي الرواية نرى الحاكم وهزيريًا في تاريخ

ثمة خطرًا محدقًا بالبلاد، ليستحثّ على حين زعمه ـ هِمَمَ الناس.. وهي مسألة طالما لجأ إليها المستبدون لضهان بقائهم، بدعوى زد الأخطار عن البلاد، حتى إذا حلَّت الأخطار بالفعل، كان ما تعلمون من أموهم.

.. من أحداق اللغوي، وبكل أسى، خرجت كلماتٌ من شعر أمل :نقل:

قلتُ لكم في السنة البعيدة

عن خطر الجندي عن هِمَّته القعيدة

يُرهبُ الخصومَ بالجعجعِة الجوفاء

والقعقعة الشديدة

لكنه إن يحن الموت فداءً الوطن المقهور والعقيدة

فر من الميدان،

وحاصر السلطان،

وأعلن الثورة في المذياع والجريدة!

قال السياسي: ومن الإشارات أيضًا، حيلة السلطان لإحداث الفرقة في صفوف معارضيه، وذلك ما ورد في الرواية على نحو بديع، إذ استقدم الحاكم معارضيه، الكفرة القائلين بفجرين: الأول كاذب، والثاني حقيقي ! فلم جالس كبارهم، وقرَّبهم إليه، انقسم الأتباع إلى فريق يؤيد الحوار مع البن الشمس "(" وفريق رافض، وفريق تائه ساكتٍ لم يعلِّق.. أليست هذه بعض الحيل السياسية ؟ إذ يلجأ الحاكم لاستمالة رؤوس المعارضة لتفريق أتباعهم: ألم يفعل ذلك حُكَّامُنا المحدثون؟ إن الواقع السياسي موجود في كل صفحات الرواية، بمومه العظمى، وبؤسه العميق.. ووعيه الحاد أيضًا؛ فمن ذلك الوعي، تلك الإشارة الذكية إلى وجود الجماعة سرية في واحة الم الصغير " وهي واحة مرَّ عليها صاحب الرحلة، لا يزيد عدد أفرادها ولا ينقص على ١٤٠ فردًا! يريد الغيطاني أن يقول، بغير مباشرة: إن كل مجتمع مها كان صغيرًا، لابد فيه من أحزاب معارضة سياسية، معلنة أو سرية.. وهذا وعي عميق بأمور السياسية، انعكس في الرواية بشكل هامس لا يكاد يبين.

.. جاءت نظرات الناقد، مُؤيِّدَةً، تقول ما معناه: نحن بالقطع لا نختلف مع السياسي في قراءته، بل هناك ـ مما لم يتوقف عنده ـ ما يؤيد قراءته، كتلك الإشارة إلى لجوء الطغاة إلى تخلية معارضيهم من المعارضة بالحبس الانفرادي، وذلك ما نراه في النص التالي من الرواية:

«الشدائد تهون إذا تلقَّاها الإنسان بين جمع، لكنها تعظم إذا قابلها منفردًا.. من هنا عرف الحكام، القساة قلوبهم، الغليظة أفتدتهم، ما

⁽١) ابن الشمس، لقب مصري قديم يُطلق على الفرعون.

يعنيه حبس المرء منعزلًا، ممنوعًا من الحوار حتى مع نفسه، عندئذٍ تسهل الإحاطة به.

وهذا وجه آخر للتعبير عن انشغال الغيطاني بأمور السياسة، بل أكثر من ذلك، ما نراه من تصريح «جمال بن عبد الله» وهو «كاتب عموم المغرب» بأنه عانى منه الاعتقال زمنًا في سجن السلطان.. ومع ذلك، ففي الرواية أشياء أخرى غير السياسة، فاسمحوا لي بإلقاء الضوء عليها..

.. تراجعوا جميعًا قليلًا للوراء، كإيذان للناقد بالكلام. فتقدم بعد أن أخذوا عليه موثقًا غليظًا بألا يجلب نظريةً نقديةً معينة ويُخضع لها الرواية، وألا يستخدم العبارات النقدية الجاهزة للانصاق على كل الأعمال، وألا يردِّد كلمات مستفرة مثل "التفتيت، التحريك، البنية..» فوعد بذلك.. لكن: هيهات!

وقفات نقدية:

قالت نظرات الناقد، ما صورته:

سوف أتوقَّف أولًا عند التسميات الواردة في الرواية، في محاولة للدخول إلى عالمها عبر الأسهاء؛ فالأسهاء، كما تعلمون، تعني في تكويننا الفكري والثقافي شيئًا مهمًا، فبالأسماء تظهر الأشياء من العدم إلى الوجود، وبمعرفة الأسهاء سجدت الملائكة، وظهر فضل الإنسان، وبالأسماء يرتسم العالم في الأذهان.. فأمّا اسم الشخصيتين الرئيستين

في الرواية «أحمد بن عبد الله، جمال بن عبد الله» فقد تفضَّل (النفساني) بالكلام عليهما فأبدع في تحليلاته. لكنني أود الإشارة بخصوصهما إلى أنهها، وحدهما، هما أسهاء الذوات في الرواية، وما عداهما من أسهاء الأشخاص، فكلها أسماء صفاتية.. أو هي تسميات مشتقة من طبيعة الشخص وأوصافه: الرجراجي، ربان بحر، اسمه مستمد من رجرجة الأمواج. والشيخ الأكبري، الصوفي، يستمد اسمه من تطابق وصفه مع صورة محيي الدين بن عربي، المعروف عند الصوفية بالشيخ الأكبر. والشيخ الغريب المصاحب للرحلة يسمى في صفحات ٤٩، ٥٢، ٥٤ باسم «الحضرمي» نسبةً إلى بلاده البعيدة، وفي صفحات غيرها يسمى االحضرموتي نسبة إلى الموت الحاضر دومًا معه. والرجل العالم بأحوال الطير اسمه: شيخ الطيور. والمقتفي للآثار والأقدام اسمه: قَصَّاص الأثر. والذي وُلد في تنيس، وترأس القافلة، اسمه: آمر القافلة، التنيسي.. وهكذا. وهذا يشير إلى إثبات ذات إنسانية واحدة، فقط، لها تجليًّان «أحمد_ جمال» أو «جمال أحمد الغيطاني» وما عداها صور وأشكال وصفات بشرية (حَدَّق النفساني بتركيز شديد!) وسوف أتوقف أيضًا _ يقول الناقد _ عند بطليُّ الرواية.. فالبَطَّلان في الحقيقة، ليسا أحمد بن عبد الله، وجمال بن عبد الله (المرتحل وراوي الرحلة).. بل هما: الزمان ـ المكان! والزمان التاريخي في الرواية غير محدد، كما هو الحال في رواية الغيطاني السابقة (شطح المدينة) بل هو، في الروايتين، يتعمَّد تظليل القارئ بخصوص زمن الأحداث، فيأتي بإشارات زمنية متفاوتة، بحيث لا يمكن تحديد تاريخ معين لمسرح الفعل في الروايتين. وفي (هاتف المغيب) تحديدًا، تتوالى الإشارات التاريخية لتضم المتباعدات، في تاريخ الإنسان العربي، فنجد قَصَّاص الأثر، المعاصر المحلق المغيب، معاصرًا لتشييد الخورنق، وهو قصر النعان بن المنذر في الحيرة، الذي شُيدً في العصر الجاهلي، وورد ذكره في أشعار القدماء.

.. بادر اللغوي بها معناه: نعم، لقد ورد ذكر هذا القصر في قصيدة شهيرة للشاعر الجاهلي «المُنْخَّل اليشْكري» حيث يقول:

فَ إِذَا سَكَ رْتُ فَ إِنَّ نِي وَبُّ الْحَـوْرُنَـقِ والسَّدَيِرِ وإذا صَحَوْت فَ إِنَّـني رَبُّ الشُّوَهِـةِ والبَعِيرِ

استأنف الناقد: وبالإضافة إلى هذه الإشارة الزمنية للعصر الجاهلي، نجد عديدًا من الإشارات إلى عصر النبوة، وأيام الماليك، وزمن انتهاء دولتهم على يد العثمانيين.. هذا كله بالإضافة إلى الوعي بالواقع السياسي المعاصر الذي تفضّل (السياسي) بالكشف عنه. إذن، ما زمن أحداث الرواية؟ بل: ما الزمن أصلًا؟ هل أجد إجابة عند الفيلسوف؟

أجاب الفيلسوف: الزمن، كما يقول أرسطو، هو مقياس الحركة؛ والموجود الطبيعي هو الشيء المتحرك حركةً بحسوسة في الزمان.

قال الناقد: على ذلك يكون الزمن الروائي هو التاريخ الممتد، ويكون «الموجود» في الرواية هو «الإنسان» الذي تحرَّك حركة محسوسة في الزمان العربي كله.. وهذا الإنسان لم يصنع الزمان، بل ديمومةُ الزمن هي التي تطرحه في كل آونة في ثوب جديد! إن الفاعل في الحقيقة ليس الموجود الطبيعي الذي تحرَّك حركةً محسوسةً في الزمان، بل هو ديمومةُ الزمن التي تصنع الأحداث في جريانها الممتد، اللانهائي.

أضاف الفيلسوف: لقد قال البرجسون؛ شيئًا بهذا المعنى، ضمن كلامه عن الكيف والديمومة.

قال الناقد: الزمنُ إذن هو بطل الرواية، فهو الذي يُضغط ويُبْسط، وهو الذي يتداخل في الوعي، وهو الذي يمضي في سَرَيَانِهِ اللانهائي؛ فلا نعقل منه إلا بعض الصور الآنية المثبتة في ذاكرتنا الفانية. ومن هنا، نرى في الرواية «أحمد بن عبد الله» يخرج من واحة «أم الصغير» فيمضى عليه في الطريق زمنٌ، يظنه هو ساعات، حتى يدخل المملكة العجيبة التي ستجعله حاكمًا عليها، وحين يسأل أهل المملكة عن الواحة، يندهشون، إذ لا توجد واحات على مسيرة شهور منهم! أما البطل الآخر في الرواية، فهو المكان: فللمكان في فصول الرواية حضوره الطاغي، المتجسِّد، بل: الفاعل.. ولذا لم يرد عبثًا في الرواية ذكر الحديث الشريف: أُحُدُّ جبل يجبنا ونحبه! فهي إشارةٌ إلى كيان المكان، وتشخُّصه، وفعله. فالأمكنة في الرواية ذات حضور لا يغيب: القاهرة، الصحاري، الواحة، المملكة، الدروب، عيون الماء، محطِّ الطير، ساحل المحيط.. المغرب الأقصى! ومثلما تداخلت شخصيتا أأحمد بن عبد الله، و"جمال بن عبد ألله، في لحظة محورية فائقة، سوف يتداخل بطلا الرواية «الزمان، و«المكان، في لحظة حاسمة مُفيقة. ففي هذه اللحظة، قرب نهاية الرواية، يتكثف الوعي لدى الراوي؛ حتى يَرى الزمانَ والمكانَ كُلَّا غير منفصم، حقيقةً فعلية لا تتجزأ.

أشار الفيلسوف: لقد ورد هذا الأمر في كتابات الفلاسفة العرب، ثم وضح مؤخرًا عند «صمويل ألكسندر» في مقولة: المكان، أو الزمان المكاني.. ومن المعروف أن تلك الفكرة كانت الأساس الفلسفي الذي قامت عليه نظرية النسبية عند آينشتين.

قال الناقد: واسمحوا لي أن أنوقف عند نظام القصِّ وأسلوب الحكاية عَبْرَ صفحة واحدة من صفحات الرواية، كأنموذج، هي صفحة ٢٤ من الطبعة الأولى، وفيها نرى أسلوب التَّصَّ التراثي في قول الغيطاني: يقول مَنْ خبر البرية وساح فيها.. ونظام الحكي القائم على النص القرآني الممزوج في قوله: تبل دخول القافلة المصحراء، آنس من أمرها ودًا. وهي عبارة تمزج الآيتين: ﴿النَّسَ مِن عَلِي الشَّهِي الشَّوِي وَلَهُ السَّمِي السَّمِي وَلَهُ اللَّهِ وَلَهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهِ وَلَى اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ وَلَهُ وَلَهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ وَلَهُ وَلَهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ وَلَهُ اللَّهُ الْمُلْعُ اللَّهُ اللَّه

واسمحوالي، أيضًا، أن أتوقف عند الأعداد: لاسيا العدد (سبعة) ففي الصفحة السابعة من نص الرواية المطبوع، نجد اللّبيَّ هاتف المغيب وهو يصل إلى المغرب ومعه (سبعة) كتب عتيقة، ثم نراه يخلو إلى الشيخ الأكبر (سبعة) أيام. وفي بدء الرواية تطالعنا حكاية الأشقاء (السبعة) الذين أبحروا جهة المغيب. وعند متصف الرواية سنرى المالك (السبعة) التي سيحكمها أحد بن عبد الله بمحض الصدفة.. وهكذا، يتكرر ذكر هذا العدد، ذي القداسة، ليضفي قداسته على النص الروائي.

قاطعه الكُتُبي: ولكن العدد (سبعة) لم يتفرَّد بالقداسة. فالواحد في نصوص (تساعيات) أفلوطين عددٌ مقدس، وهو مبدأ الوجود، والواحدية في كتب الصوفية هي الصفة الإلهية الوحيدة التي يمتنع تجليها لمخلوق. والاثنان أيضًا عددٌ مقدس، ففي (محاورات أفلاطون المتأخرة) نجد الثنائي اللامحدودهو أول تنز لات الوجود، وهو الحاوي لكل الصور الحسية. وكذلك الأمر في كتاب الزرادشتية المعروف باسم (الأبستاق) أو (الأفستا) حيث نرى «الاثنين» وهما: النور والظلام، أصل الأكوان، على قول أصحاب هذه العقيدة المعروفة بالثنوية. والثلاثةُ مقدسةٌ في الفلسفة، لأنها اجتماع المثل الثلاثة الأولى «الحق، الخير، والجمال» والمباحث الثلاثة الكبرى «الله، العالم، الإنسان». وهو عدد ذو قداسة عند المسيحيين «الأب، الابن، روح القدس» ومنه عقيدتهم في التثليث، كما نراه مقدسًا عند الصوفية الفلاسفة القائلين بأن للذات الإلهية مجالات ثلاثة هي «الجمال، الجلال، الكمال».. وهكذا، نجد كل الأعداد ذات قداسة! أضاف الفيلسوف: مسألة تقديس الأعداد ابتدأت مع الفلسفة الفيثاغورية، وهي فلسفة يونانية ذات أصول شرقية، يرى مؤسسها "فيثاغورس" أن العالم في حقيقته لبس سوى «عدد ونغم» وأكثر الأعداد قداسة عندهم هو العدد ٧، لأنه جوهر الأشياء، والعدد ٧ ذو قداسة أيضًا، لأنه يشير إلى الزمان الحقيقي، والعدد ٤ عندهم يعبر عن العدالة، والعدد ٢ يشير إلى الزواج!

عاد الناقد للرواية، فقال: التقنية التي لجأ إليها الغيطاني في هذه الرواية مبتكرة وشائقة. فقد سار بالقصِّي عبر مستويين متوازيين ـ في معظم الرواية _الأول مستوى "أحمد بن عبد الله المرتحل: المابي هاتف المغيب، الطائح في أكو إن العجائب؛ يقابله مستوى "جمال بن عبد الله" المدوّن، القعيد، المسافر بخيالِهِ وتَوْقِهِ. فكان التوتر الفني الناشئ من توازى المستويين _ حتى خطة اندماجها _ ينقل القارئ عبر منظورين العالم: كُلِّ منها أغنى من صاحبُ، ويخلق في النص ثراءً فنيًّا، يدعمه عنصر «التشويق» وحلاوة الحكي، وذلك ما افتقدته الرواية العربية المعاصرة التي تجهَّم وجهها مع انشغالها بمعالجة موضوع «القهر» وهو الموضوع الذي تعرضت له الرواية دون تجهُّم وعبوس، وإنها عَبْرَ الفن الأصيل، المشوق، المميِّز للحكاية العربية الديمة التي تنتقل بمهارة بين حجب الواقع وآفاق العانتازيا، دون الوقوع في تناص مباشر، أو هيمنة بنيات تراثية بعينها.. بل سعت الرواية إلى تحريك الموروث القصصي، والالتقاط منه، وإعادة نظم عقد، بها يخا.م سياقها الخاص! وإنني أعتبر هذه الرواية، حلقة متطورة في مسيرة الحداثة المعاصرة التي تنكئ على الموروث، وتتجاوزه! وهذا كل ما عندي عن هذه الرواية. نظر النفساني بِلَوْمٍ: لكننا توقعنا أن تتوقف أيضًا عند «الجنس» في الرواية!

نظر الناقد معتذرًا، وأضاف: لقد سهوت عن هذا الأمر، مع أهميته؛ فتقبلوا اعتذاري.. وبالفعل، فالجنس يلعب دورًا مهمًا في أدب الغيطاني، فهو في رسالة الصبابة والوجد بمثابة سقف العلاقة ومنتهي العشق. وفي وقائع حارة الزعفراني عنصر رئيس لوقع الحياة اليومية في صورتها الصاحبة، واختفاؤه في شطح المدينة بالنسبة للشخصية الرئيسة علامة على انزواء الإمكانية.. أما في تلك الرواية هاتف المغيب فالجنس يلعب دورًا فريدًا، إذ يُخفِّف من صرامة القصِّ العام، وجدِّيته، بها يحمله من طابع هزلي ـ كما في مشهد احتفال المملكة بتحرك الدافع الجنسي الغائب منذ شهر لدى حاكمها، وإدراكهم هذا الأمر فور وقوعه، واعتباره يومَ عيد قومي - ومن هنا، فالجنس خروج من عالم التخييل انفانتازي، إلى مشاهدٍ مصورة على نحو هازل، تبرز في توقيتٍ مخصوص، هو فورةً الإغراب والسخرية في النص الروائي، مما يعطي استراحة للذهن المكدود بمتابعة الرحلة العجيبة للمرتحل والمذُّون.. فهو يمثل استراحة «أحمد بن عبد الله» الوحيدة، في مرحلة معينة من رحلته، هي مرحلةً مكثه في الواحة واتخاذه زوجًا. واستراحة "جمال بن عبد الله " الوحيدة، في واقعة غرامه بالمراهقة الهندية، أثناء عمره المجدب المقفر. واستراحة القارئ _ أيضًا _ في إطلاعه على تلك الوقائع الجنسية الخيالية الهزلية، وسط جو التخيّل العارم، الجاد، طيلة الرواية.

ملاحظات لغوية:

بدأ (اللغوي) بأنه سوف يسجل بضع ملاحظات على نص الرواية من جهة اللغة. فكان في ملاحظاته دقيقًا، موجزًا غاية الإيجاز، واضحًا في بيانه؛ قال:

الملاحظة الأولى؛ هي شاعرية النص الروائي.. ففي الرواية الكثير من العبارات الشعرية المنظومة وَقَعًا وجِرْسًا؛ ولا يعني ذلك أن المؤلف تعمَّد استخدام تلك التفعيلات الخاصة بالبحور الستة عشر، وإنها هو ربيا لإدمانه قراءة الشعر العربي-ينظم الكلمات دون أن يدري. لكن الأهم من شعرية النظم، شاعرية الوح! ففي الرواية قصٌّ شفّاف، منسرح، دافئ الألفاظ، قصير العبارة، بعيد الإشارة.

والملاحظة الثانية؛ أن المؤلّف قد تجاوز _ على مستوى السرد _ أسلوب الإنشاء المعلوكي والتأليف الصوفي، وهذا ما نراه في أعماله السابقة؛ فجاوز ذلك مؤسسًا سرده الخاص، مع الإبقاء على بعض التعبيرات التراثية ذات الوقع الأخاذ.

والملاحظة الثالثة؛ تخصُّ عملية التخليق اللغوي ومحاولة استحداث الصبغ البلاغية. وقد نبع المؤلف في ذلك، دون أن يجرح جهاز اللغة، كما في استخدامه كلمة «شسوع» في عبارة: «تذكر صحبه، وما سيصير إليه من شسوع!».

تدخل الكُتُبي: سبق للغيطاني استخدام هذه الكلمة في قصته القصيرة التي بعنوان (هَلَّامَها) وصف فيها ما بينه وبين الحبيبة بأنه: شُسُوعُ مَدَى. أكمل اللغوي: لكن محاولة التخليق هذه، تعسَّرت أحيانًا، وجرحت جهاز الصرف عند استخدام فعل «يطال». كما أنه جرح جهاز الاشتقاق، حين استبعد جذر «أسي» واستخدام «أسينة» في عبارة: «حزنٌ شفيف، وأسينة، وتحشِّر!».

والملاحظة الرابعة؛ أن ثمة ألفاظًا طفرت في السياق، خارجة عليه، ومتمردة على الجو العام للعبارات: كلفظة «مايو» حين وردت في عبارة: «خروجه عن موطنه جرى يوم الأربعاء، التاسع من مايو، منذ خس وأربعين سنة. إلخ! فجاءت لفظة «مايو» الأجنبية كنتو في عبارة عربية صريحة ذات عبق أصيل. ربها أراد هو أن يصدمنا باستخدامها، ليكشف عن تغلغل الآخر الغربي في الذات العربية، كها قد يفهم أخونا (السياسي) أو أراد أن ينص على تاريخ مولده الخاص، كما أوضح أخونا (النفساني). لكنها تظل، من حيث الحسَّ اللغوي، لفظة ناتئة.

والملاحظة الخامسة الأخيرة؛ إنَّ الرواية بشكل عام لا تعاني من الحرَّات الأسلوبية الشديدة، لأنها خالية في غالب أمرها من العامية. فالعامية من شأنها أن تأسر الأديب بجرِّسها وسياقها، المخالفين للفصحى، فإذا سَجَّل بالعامية تعبيرًا أو حوارًا، وعاد ليستأنف السرد الفصيح، كان عليه أن يخرج من أسر الجِرْسِ العامي إلى آليات الفصحى؛ وذاك أمر يجاوله معظم الأدباء..

قال الناقد: وقليلًا ما ينجحون!

.. اتجهت الأنظار إلى الناقد، مستوضحة، فأفصحت نظرته عن الآي: إذا أمعنا التأمل في نصّ أدبيّ، سنرى المواطن المتضمنة تعبيرًا عاميًا، تختلف _ بلاغة وروحًا _ عن المواطن الخالية منها. وقد لا أعترض على العامية في ذاتها، لكنني أرى في دخولها السياق الفصيح اقتحامًا يقلّل من الوحدة البلاغية في النص، ويضع المؤلّف أمام ازدواجية النسج على منوالين، كليهيا له رسومه وخبوطه وتشابكاته، ويهدّد النص بالإخفاق في سبك العامية بالفصحى، ويعرضه لطغيان الروح العامية.

كان اللغوي قد تراجع قليلًا، فتقدُّم الفبلسوف.

رۋى فلسفية:

أطال الفيلسوف الإطراق، ثم أغمض عينيه برهة.. زَمَّ جفنيه، ولما انفرج إطباقها، كانت عيناه تقول: الفلسفة تساؤلات عظمى، والعقل الفلسفي لا يكف عن طرح الأسئلة العميقة، ولا يكف عن الدهشة. وفي الرواية تساؤلات عميقة مثل: «لماذا يكون الموت فجرًا؟ كذا الميلاد في معظم الأحيان».

نظر الكُتُبي للفيلسوف، بها معناه: اسمح لي يا سيدي أن أقطع استغرافك، مذكِّرًا إياك بها قيل من أن الفلسفة تبدأ من حيث ينتهي العلم! والعلم، سيدي، أجاب عن هذا التساؤل في قول الإمام العلامة، البحر الفهامة، علاء الدين علي بن النفيس، وهو يشرح كتاب (الفصول) للفاضل أبقراط: إن اشتغال البدن بالمرض في الليل أشد، لخمود الحواس؛ وخمود القوى يكون فجرًا، ولهذا يقع الموت فجرًا!

زَمَّ الفيلسوف جفنيه بهدوء، وراح إلى بعيد، ثم انتبه: نعم.. وقد يكون الأمر، أن الفجر هو لحظة الميلاد العظمي، والميلاد يتضمن ـ في عالمنا الأرضى _ الموت. على أيّ حال، فإنني أرى الكثير من المواقف ذات الطابع الفلسفي في الرواية، وكلها تعكس رؤية الأديب للكون. فمن ذلك، أن الوعي الوحيد لبطل الرواية هو الوعي بالجبر؛ يقول الغيطان: «ما يعيه تمامًا.. أنه مأمور، ملزم بالاتجاه غربًا، بالمضي إلى حيث تختفي الشمس، ما من بديل؛ وفي فقرة أخرى "إنها هو مأمورٌ، مدفوعٌ، مسوقٌ، مرغم على الرحيل.. ، ونلاحظ أيضًا أن صاحب الرحلة، ومدِّونها، كليهما «عبد الله» وهو اسم يحمل بين طياته الجبر، إذًا العبيد مجبورون! ومنبع الجبر - في الرواية - هو شعور الإنسان بأن ثمة تنظيًا علويًا يقدِّرُ له الأمور، فالمرتحل ﴿أَحَد بن عبد اللهِ السُّعرِ أَن الحضرمي والتنيسي، كأنها على وعي خاص بها أمره به الهاتف الذي يفاجئه في الرواية كلما استقر بموضوع، آمرًا إياه «ارحل، وكذا الأمر عند الشيخ الأكبري الذي كان يتوقع وصوله للمغرب وخرج للقائه دون معرفة سابقة بينهما؛ كل هذا دون إفصاح أو تلويح، لكنه شعور خفي بالمنظومة المختفية وراء الظواهر.. ومن هذا الشعور يدخل الإنسان عالم الفلسفة، فإذا ازداد شعوره، وطغي، ولج باب الإيمان.

وإذا تأملنا مسألة «اليقين؛ في الرواية، عَبْرَ بحث الراوي عن

الحقيقة.. سنرى الأمر الواحد وهو ملفوفٌ بتفسيرات وروايات عدّة فقصًاص الأثر، وشيخ الطيور، وتنيس، والواحة.. إلخ، كلها انعكاسات للعالم غير المفسَّر بحقيقة واحدة، كلها تفتقر إلى يقين ملموس.. فلا يبقى للوعي إلا العكوف على ما يتجلى بأعماق ذاته من يقين داخلي، وهنا ولوج إلى التصوف.

أثناء حديث الفيلسوف، كان السياسي منشغلًا عنه، يقلّب بصره في التقرير السنوي لمنظمة العفو الدولية! ولما نظروا جيعًا إليه باستياء _اعتذر عن عدم اهتمامه بابتسامة باردة.

لم يكمل الفيلسوف، وأشار للاجتهاعي بأن يتفضَّل بكلمته، وتراجع هو خطوتين للوراء.

حقائق اجتماعية:

بدأ الاجتماعي-كعادته-نشيطًا، مرحًا؛ أوما محييًا الجميع، بها يليق من احترام (الاجتماعي أكثرهم شبابًا وحيوية) ثم قال: لقد نظرت في الرواية من واقع اهتمامي بقضايا المجتمع الإنساني، فوجدتها عظيمة الانشغال بهذا المجتمع. لقد قيل إن الرواية حلَّقت فوق الراقع الفعلي، وإنها اخترقت حجب الظواهر بأجنحة الخيال والفانتازيا.. ومع ذلك، فإنني رأيت فيها انشغالاً ووعيًا حقيقيًا بأحوال الاجتماع البشري، أو "العمران" كما كان شيخنا ابن خلدون يقول! ولتلاحظوا معي، أن الصفحة الأولى من الرواية تشير إلى أن السلطان يعاقب

مَنْ يجاهر بإمكانية عودة الإخوة السبعة، أولئك الذين _ كما يُفهم من السياق _ اتشحوا برداء المهدي المنتظر، إذ يقول النص الروائي: «بعض من القوم يشيعون يقينهم بعودتهم يومًا، وأن كل شيء سيتبدل فور عودتهم، وهي لقطة ذكية تكشف عن إحدى الأفكار الاجتماعية التي عاشت في المجتمع العربي والإسلامي طيلة تاريخه الطويل، وكانت الفكرة المحرِّكة للكثير من الأحداث؛ ففي المغرب العربي _ حيث مسرح هذا الجزء من الرواية _ كانت فكرة المهدي، وضرورة عاربته، من المحركات الأساسية للأحداث في العصور الوسط، ولقد اضطهد السلطان «يعقوب المنصور» الكثير من الأولياء الذين لاحت عليهم _ أو دُست _ صورة المهدي، فعاني من ذلك «أبو مدين الغوث» أستاذ ابن عربي.

 قاطعه السياسي: تلك قراءة تاريخية للرواية، فأين القراءة الاجتماعية أيها السوسيولوجي النشيط؟

قال الاجتماعي: إن دراسة «جذور المجتمع» هي من أولى المهام التي يتعين على الباحث الاجتماعي أن يضعها نصب عينيه. وفكرة والمهدي المتنظر، هذه، التي يشار إليها ضمنًا في الصفحة الأولى من الرواية، هي واحدة من أهم الأفكار الاجتماعية التي ارتبطت بجذور المجتمع العربي.. وهي ليست فكرة شيعية، كما قد يتبادر إلى الذهن السياسي، بل هي موجودة في أدبيات المجتمعات السُّنية أيضًا؛ إذ هي صياغة المجموع لحلم «المخلص».

تململ الناقد، وقال: ما علاقة ذلك بالرواية؟

أجاب الاجتماعي: علاقةٌ مباشرة، إذ لو تعلَّقت الرواية بهذه الفكرة/ الحلم، لكانت قد اتخذت مسازًا آخر.. لكن الغيطاني طرحها بعيدًا مع أولى فقرات الرواية ليترك الإنسان _ بعد ذلك _ في مواجهة العالم، وحده، دون أمل في الفكاك من سيطرة الجبر عليه. لو انغرست هذه الفكرة في بنيان الرواية، لأعطت رؤى مختلفة لأبطالها تجاه الكون، وأشاعت أملًا _ وإن كان كاذبًا _ في مسيرة الرحلة.

وما الرحلة/ الرواية، إلا سلسلة طويلة من الاطلاعات المتوالية على أنموذجات اجتماعية مختلفة، بكل تفصيلاتها، فنرى مجتمع: القافلة، الواحة، المملكة، العكاكزة، المغرب الأقصى.. وغير ذلك. وتُقابلنا في النص الروائي عبارات مثل: «ما أكثر ما اطلع عليه من معتقداتهم» ومثل: «عرف أحوالهم»، وانظروا إلى الغيطاني وهو يعدُّد مجتمعات الهند والصين وسرنديب وبلاد الزنج وجزر النساء، ثم يقول: «يخطئ مَنْ يظن أنها عالم واحد؛ إنها عوالم مختلفة، ويضيف في الموضع نفسه: الهذا لزم الانتقال، القصد الظاهر: التجارة أو تحصيل العالم، ولكنه في الحقيقة يريد الإلمام بالإنسان». فالإلمام بالإنسان هو الهدف الحقيقي من المعرفة الاجتماعية، ومعارف كثيرة غيرها.. وما تعسُّر البحث الاجتماعي عندنا، أعنى في ثقافة مجتمعنا المعاصر، إلا بسبب انطلاقه من "النظرية" ورؤية الواقع على ضوئها؛ مع أن الواجب العكس. ولذا أخفق باحثونا المعاصرون في صياغة نظرية اجتماعية عربية، لأنهم بدَّؤُوا من النظرية الغربية التي استنبطت أصلًا من واقع الحياة الغربية.. بينا قام الأدب متمثلًا في أعمال نجيب محفوظ، وغيره -بالغوص في الواقع الاجتماعي الفعلي، بوصفها خطوة صحيحة نحو فهم آليات الفعل الاجتماعي عندنا. أما الغيطاني، في (هاتف المغيب) وربما في بعض أعماله الأخرى، فهو يصبو عبَّر الاطلاع على الأحوال الاجتماعية إلى الوصول إلى هدف بعيد المنال: معرفة الإنسان.

> قال النفساني: هل هو هدفٌ مستحيل؟ رد الاجتماعي: هدفٌ عزيز! وتقدم الكُتُبي.

تصانیف مکتبیة:

اتسعت ابتسامة الكتبي حين ابتدأ القول: ها أنا أصير الأخير في ترتيب الحوار، وكنتم دومًا تبدؤون بي.. على أي حال، فالدوام على الحال محال! وإنني ـ كها تعلمون ـ شغوف بتصنيف الأشياء، وردها للأصول الموضوعة؛ وهذا ما سوف أفعله مع الرواية، فأضعها في موقعها من أعها الغيطاني، وفي مكانها من الرواية العربية المعاصرة، وأكشف عن أصولها في كتب التراث القديم، لنرى قدر تواصلها مع هذا التراث الحي. فعن موقع الرواية من أعهال الغيطاني الإبداعية، لابد أولا من توضيح أمر: إن أدب الغيطاني له ثلاثة أنهاط؛ الأول هو أدب الدفقة الشعورية الحارة، وهو ما يتجلى في أعهاله الخاصة بأدب الحرب. والثاني أدب المنمنات الموشاة بألوان القص وخيوط الحكي،

كما في رسالة البصائر، ورسالة الصبابة والكثير من القصص القصيرة. والثالث أدب الذات العميقة، حيث الغوص في أغوار النفس، والعروج من المحدود إلى المطلق، وهو ما نراه في كتاب التجليات، وفي شطح المدينة، وأخيرًا في هاتف المغيب التي هي على صلة وثيقة بسابقتها، وخطوة بعدها على الطريق نفسه.

وعن موقع الرواية من الأدب العربي المعاصر، فهي دون شك تندرج ضمن الأدب الذي يتأسّس على الذات، ولا يغترب في منظوره ورؤاه. هي تواصلٌ حقيقي مع التراث، ونقلةٌ على المنهاج نفسه الذي اتبعه الغيطاني منذ الزيني بركات حتى هذه الرواية، بدأه في وقت كان غريبًا على الأدب الروائي أن يتواصل مع الموروث الثقافي العربي الإسلامي، وأكمله، حتى جاء الوقت الذي ازدجم فيه الأدباء على التراث، وصار للبنا تعبيرات مثل «الرواية التراثية»، «التراث في الأدب» إلى آخر هذه التعبيرات التي تشير إلى تيار في الأدب العربي المعاصر، كان الغيطاني التعبيرات التي تشير إلى تيار في الأدب العربي المعاصر، كان الغيطاني على حداثة سنه يوم بدأ من رواده.

أما الرد إلى الأصول التراثية، فهي مسألة لا تنتهي، ففي الرواية ما لا حصر له من وجوه الاتكاء على الموروث العرب، المكتوب والشفاهي، فهي على صلة أكيدة بأدب الرحلات: رحلة ابن بطوطة التي أملاها على ابن جُزِّي، رحلة ابن جُبير، رحلة النابلسي إلى ديار مصر والشام والحجاز. تلك هي الرحلة في المكان، وهناك من بعد ذلك الرحلة العروجية في التراث الديني، والإبداعات الصوفية مثل (منطق الطير) للعطار، ومعارج ابن عربي المبثوثة في كتبه. وهناك أصول لكلامه عن

الطير في كتابات القزويني والجاحظ وياقوت الحموي. وهناك ما لا حصر له من الاستشهادات التراثية من معجم الأدباء، ومن فواتح الجمال، وهناك ما لا حصر له من الإشارات إلى: مَنْ مات وهو على المنبر.. استشهاد نجم الدين كبري وهو مجارب التتار بخوارزم.. القتال في مرج دابق.. حكايات العكاكيز.

تلك اتكاءات مباشرة على النص التراثي، وتفصيل أمرها يطول.. ومن بعدها نجد الاتكاء غير المباشر، كها في اكتشاف المرتحل _ في آخر الرواية _ للحقيقة التي أدهشته، فقال: ألم يكن عمكناً تلبية الهاتف في دار إقامتي. وهو أمر يذكرنا بها دار من حديث رمزي، حين قال ذو النون المصري للبسطامي: "ما قعودك والقافلة قد سارت؟» قال أبو يزيد البسطامي: "ليس الرجل من يرحل مع القافلة، بل الرجل هو الذي ترحل القافلة، فإذا وصلت، وجدته هناك!».. إن كمًّا كبيرًا من الموروث العربي يتجلى بأشكال كثيرة في هذا النص الروائي الذي يضم بين دفتيه الكثير من خلاصات الثقافة العربية في تواصلها الممتد.

عقب الناقد: لكل كاتب مفرداته المعنوبة، فقد يستقي تلك المفردات من واقع الحياة اليومية المزدحة، أو من التقارير، أو - كما في (هاتف المغيب) من الأصول التراثية. لكن المهم في الأمر، كيف يتم تشكيل تلك المفردات وتوظيفها في بنية النص الروائي.. ومن الممكن أن نضع مجلدات في بيان الأصول التراثية للتكوين البنائي في (هاتف المغيب) لكن الأهم، هو بيان توظيف هذه الأصول..

الأصول..

杂奏等

.. كان النعاس يغالبني، وقد وضعت الكفَّ اليمني على اليسرى، وملت برأسي إلى المكتب المزدحم بالكتب. شيئًا فشيئًا، كنت أغوص في بحر الغياب، فتخفت عندي الحوارات. وتتلاشى الصور. الرواية الفلسفية نماذج من/ عن الإسكندرية لا أعتقد أن الصلة بين الفلسفة والأدب بحاجة إلى تأكيد، ففي التراث الإنساني الممتد، شواهد لا حصر لها على تلك الصلة. سواء في التراث اليوناني القديم، كقصائد هير اقليطس ومحاورات أفلاطون، أم في التراث الشرقي الهندي والفارسي - كملحمة الرامايانا، وكتاب الأبستاق المقدس عند الزرادشتية.

وفي التراث العربي الإسلامي نجد، أيضًا، هذه الصلة.. فقد صاغ ابن سينا فلسفته الخاصة في (قصيدة عينية) شهيرة، وأودع الصوفية والحكهاء المتألهون خلاصة أفكارهم في دواوين شعوية.. ولذا قيل: إن من الشعر لحكمة! وما الفلسفة إلى محبة الحكمة.

وفي عصرنا الحالي، ذلك الذي يدعى «عصر الرواية» كان من الطبيعي أن تتجلى الصلة بين الفلسفة وذلك النوع الأدبي المهم، فكانت الرواية هي أكثر الأنباط التي عبَّر بها (الوجوديون) عن فلسفتهم.. كها عَبَّر بها غيرهم.

ومن خلال هذه الشواهد، وغيرها الكثير، يمكن القول: إن العلاقة بين الفلسفة والأدب، شبيهة بالعلاقة بين اللَّب والقشر.. فخلف كل نصَّ أدبي رفيع، لابد أن تكمن فلسفة عميقة، مهما كان نمط هذه الفلسفة: مثالية، واقعية، وجودية، عدمية عبثية.. إلخ. وعن الأدب الروائي المعاصر، المرتبط بالإسكندرية؛ تدور سطور هذه الدراسة التي استهدفت ثلاثة أنموذجات تعكس الصلة الوثيقة بين الفلسفة والأدب، انعكاسات متنوعة، إذ لدينا أنموذجان (من) الإسكندرية، الأول يعكس في روايته "رؤية» فلسفية ذات طابع خاص، والآخر يتعامل مع الفلسفة عَبْرُ "النص والتساؤل، فيعيد صياغة النصوص الفلسفية الموروثة، ويعاود طرح التساؤلات الفلسفية ذات العدق الأنطولوجي/ الوجودي، المتعلق بموقف الذات من العالم. والأنموذج الثالث (عن) الإسكندرية، وهو يعكف على "تاريخ" الفلسفة، فيصوغه صياغة روائية مبدعة.. وتلك الناذج الثلاثة، هي على الترتيب: الرجل الذي باح رأسه، للدكتوريوسف عز الدين عيسى.. ليل آخر، للدكتور نعيم عطية.. عَبَدة الصفر، للروائي الموني الذي يمي الذي يعرف. الدوائي

الرجل الذي باع رأسه:

في هذه الرواية الهادئة الإيقاع، يعكس الدكتور يوسف عز الدين رؤية فلسفية عميقة، لابد من الوتوف أمامها وقفة تأمل.. إن "الحكابة" في الرواية بسيطة غير معقدة، لكنها تطرح رؤية بالغة التعقيد كها سنرى.

أصلُ الحكاية، أن شابًا يعيش يانسًا على سطح منزل، في حجرة فقيرة تجاورها حجرة يسكنها *ذَكَرُ يَطُه.. وفي لحظة يبلغ فيها اليأسُ مداه، يعلَّق الشاب حبلًا ليشتق نفسه، لكنه يُقاجأ برجل. كان يسكن في عمارة مقابلة ـ ينقذه، وينقده ألفي جنيه كثمن لرأسه، وبعد توقيع عقد البيع في الشهر العقاري يستغل الشاب المبلغ في تنمية موهبته الموسيقية، ولا يلبث أن يصير موسيقيًا وممثلًا شهيرًا، بعدما تتحمس له أرملة تعانى من السرطان، فتنفق عليه بسخاء، ثم توصى له بأموالها، مما يساعده على الوصول إلى النجومية الساطعة، ويهنأ بزوجة جميلة وحياةٍ مترفة.. وفي لحظةٍ حاسمة يأتيه (مشتري الرأس) ليطلب منه، بموجب العقد، كل ما لديه من مال؛ بل يطلب زوجته أيضًا، لأنه وصل إليها وإلى كل ما هو فيه بعمل المخ الذي في الرأس الذي يملكه الرجل! وفي المحكمة، يصدر الحكم ببطلان المطالمة بثروة الشاب وما ملكت يمينه، اللهم إلا _ بنص الحكم _ إن شاء مشتري الرأس أن يحصل عليها بعد الوفاة! وهنا يلاحق المشتري الشاب في كل مكان، حاملًا صندوقًا بحجم رأسه، ليضع فيه الرأس إذا مات الشابُّ في أي لحظة.. أما الشرطة، فهي تحمى مُنتظر الموت المماك بالصندوق/ الكفن، حتى لا يتهور عليه الشابُّ الفنانُ الثري.. ومع ضغط الملاحقة، تنتاب الشابُّ اكتناباتٌ كثيرة، تقوده في النهاية إلى الجنون، فيلقى المشتري الصندوق، قائلًا: انتهى الأمر وأسدل الستار، لقد فقد عقله، مسكين، لم يعد له رأس، لقد انتصر ت عليه.

تلك هي الوقائع التي صاغها الدكتور يوسف عز الدين في روايته بأسلوب سهل منساب، يغلب عليه النصوع البياني اللافت، فلا نجد بين السطور ألفاظا ناتئة، أو تعبيرات تشتّت النظر، وإنها تتسلسل العبارات والمشاهد في انسياب، لا يعكر صفوه إلا بعض

مواطن الترقيل الذي كان من الممكن الاستغناء عنه، كأن نراه حين يريد بيان أن الشاب ذهب للإذاعة لتسجيل ثلاث أغنيات، يفصّل المؤلف فيقول: وبدأ تسجيل الأغنية الأولى، ثم الثانية، ثم الثالثة! (ص ٧٨ من طبعة دار المعارف) أو حين يزيد في التفصيل، فيقول في موضع آخر: سألته، كم قطعة من السكر؟ ثلاث قطع. فوضعت ثلاث قطع من السكر. وأخذت أحرّك الملعقة في الفنجان حتى ذاب السكر.. ثم وضعت الفنجان على منضدة صغيرة أمامه.. وكأنه في قصر من قصور ألف ليلة. قصر من القصور الخيالية (ص ١٠٦ من نفس الطبعة نفسها) وحين يغني الشاب خس أغنيات، تقول الرواية: وغنى الأغنية الأولى، ثم الثانية، ثم الثالثة، ثم الرابعة، ثم الخامسة..

ولاشك في أن طبيعة المؤلف، وكونه أستاذًا جامعيًّا، تغلب أحيانًا على أسلوبه؛ فتجعله أميل إلى المزيد من الإيضاح والإبانة. ومع هذا، تبقى للرجل جماليات الإيقاع البياني الهادئ الرتيب، وسلامة الحسَّ اللغوي. لكن ذلك كله _ في واقع الأمر _ ليس هو ما يعنينا هنا، فالأولى أن نلتفت إلى «الرؤية» التي يطرحها المؤلف.

للوهلة الأولى، تبدو الرواية وكأنها تقدم مضمونًا عبثيًا، فهي تبدأ بمحاولة انتحار، وتنتهي بواقعة جنون.. وما بين البدء والمنتهى تصادفنا وقائع عبثية كثيرة، فالأرملة تغدق المال والحب على الشاب المسكين، لأنها _ فقط _ رأت صورته في مطبوعة صحفية، فوجدته يشبه ابنها الذي مات.. وابنها هذا مات مقتولًا، وبالأحرى! حين كانت تتقهقر بسيارتها في مرآب السيارات، كعادتها، فإذا بها تحشره بين السيارة والحائط! وعندما ينتهي دور الأرملة في إعلاء شأن بطل الرواية، تموت بسرطانها. وفي لحظة دفنها، تقول الرواية إن البطل: شعر في هذه اللحظة شعورًا قويًا بأن كل ما في الحياة عبث.

لكن العبثية تتبدَّد حين نُمعن النظر في تلك «الرؤية» التي تتجلى في الخطاب الروائي عند الدكتور يوسف عز الدين. ذلك أنه بإمعان النظر، يتضح أن الوقائع ذات الطابع الفانتازي في الرواية، قد تكون رموزًا لما يريد المؤلف التلميح إليه.. وهنا لابد من الإشارة إلى أن بطل الرواية اسمه: رمزي!

لقد أراد الدكتور يوسف عز الدين أن يطرح رؤيته لطبيعة العلاقة بين الحياة والفكر، وبين الفكر والمادة، بل.. بين الشرق والغرب! فالرواية تحتمل ما لا حصر له من عمليات تأويلية تتولّد مع القراءة المبدعة التي تثري الكتابة الإبداعية ذات الرؤية العميقة، فيمكن قراءة النص الروائي على ضوء جدلية الصراع بين (الأنا) المصري، وبين (الآخر) الغربي.. فنجد «رمزي» هو المعادل الموضوعي للإنسان المصري، والعربي، الذي يدركه الغرب في لحظة الانهيار الحضاري، لحظة الانتحار، فيمده بها يُقلنُ فيه أنه سبل المعاش، لكنه - أي الغرب لحيث يكون: «كل شيء في رأسك قد أصبح ملكي، وبناء على ذلك حيث يكون: «كل شيء في رأسك قد أصبح ملكي، وبناء على ذلك فمنذ هذه المحظة أنت بجبر على رؤية الأشياء التي أريد لك أن تراها، وتسمع ما آمرك بسهاعه، ولا تسمع ما لا أريد لك أن تسمعه، وتشم

ما أريد لك أن تشمه، وتفكر في الأشياء التي أريد لك أن تفكر فيها، وبالطريقة التي أراها».

والمتأمل فيها وراء هذه (الفقرة المحورية) في الرواية، يلمح أنها تترجم بنود العقد الحضاري المبرم بيننا وبين الغرب، وتعبر عن (الثمن) الذي ندفعه للغرب وفقًا لهذا العقد المبرم الذي نحصل بموجبه على المساعدات (الإنسانية) والديون المؤجلة.

ولما كان «العقد» ملزمًا، بنوع من الجبر والتلويح بالقوة، نجد الجزء الأخير من الرواية وهو يصرُّ على تصوير الاقتران الدائم بين مشتري الرأس الذي ينتظر سقوطها، وبين الشرطي الذي يحمل مسدسًا لا يتورع عن إشهاره في وجه «رمزي» وأسرته في آخر مشهد بالرواية. مشهد الجنون الذي يسقط فيه بائع رأسه! وهكذا تدوي الرواية بصيحة تحذير من بيع الرأس، وإن شئت قلت: بيع الجوهر الإنساني... والهوية.

ولا تقتصر حدود "الرؤية" التي تطرحها الرواية عند حدود الترميز لعلاقة الأنا بالآخر، بل تزداد تلك الرؤية ثراة بتلك اللمحات التي تفتح باب القراءة التأويلية على مصراعيه؛ والتي لا يمكن المرور عنيها مَرَّ الكرام.. كتلك اللمحة اللافتة التي يأتي فيها مشتري الرأس، بعد سنوات من إبرام العقد، فيأتي وعلى وجهه لحية بيضاء.. ويصر المؤلف على لفت أنظارنا إلى مسألة اللحية ـ التي ارتبطت في وجداننا المعاصر بشركات الأموال ـ فتراه في صفحة واحدة (رقم ١٧٧) يكررها،

فيقول: «ودخل رجل في نحو الستين من عمره، نحيل، ذو لحية بيضاء تبرز من ذقنه.. جلس الرجل مطرقًا للأرض يداعب لحيته.. ابتسم الرجل ابتسامة باهتة، وقال: قد تكون الأيام قد غيرت ملامحي بعض الشيء، وهذه اللحية لم تكن موجودة عندما تقابلنا منذ سنوات، هل تذكرني الآن؟».

وهكذا يُلمح المؤلف لمحاته الرمزية، ليكثف مضمون خطابه الروائي تكثيفًا إكليشيهيًا، ويُحدث نوعًا من التقاطع الذي يتبح لعملية القراءة التأويلية أن تولِّد المزيد من المضامين التي أخفتها الرواية بين طيات رموزها.. وهنا، لا تكون الرواية قد اقتصرت على كونها مجرد محاولة للتفلسف وصياغة الرؤى، بل هي في الوقت ذاته: دعوة للتفلسف، واستنباط الرؤى.

ليل أخر:

لا تخضع رواية الدكتور نعيم عطية _ أو بالأحرى: نَصُّه الروائي _ لمنطق الرواية التقليدية. ومن المحال أن نتلمس فيها "أصل الحكاية" إذ إن النصّ في أغلبه يتخذ صورة المونولوج الداخلي الطويل الذي يتقطَّع في جملة فصول أشبه بحالات الوجد الداخلي.. حتى إذا ما انتهينا من قراءة النص، حيث صفحته الأخيرة، وجادنا المؤلف يسرد عناوين الفصول تحت مسمى: "المحتوى، مونولوج داخلي طويل.." وكأنه يُرجئ البوح بالصيغة التي اختارها.. إلى ما بعد إبحارنا معه في الجواء ذاته.. أو على الخقيقة _ ذواتنا جيعًا، كما سنوصِّح بعد قليل.

وعلى ضد ما هو الحال في رواية الرجل الذي باع رأسه، حيث تنساب اللغة في ارتباح، يأتي نص ليل آخر بلغة أخرى: حادةٍ كالنصال الدقاق، رهيفةٍ، متقطَّعة الإيقاع في اندفاعها المحموم.. فإذا كانت رواية الدكتور يوسف عز الدين تحتاج، كي تتألق في الوعي، إلى جهدٍ تأويلي؛ فإن رواية الدكتور نعيم عطية تحتاج، لا محالة، إلى جهدٍ شارح يفضُّ مغاليق لفظها، يمثل هامشًا على المتن الروائي.

وقد تعامل نصُّ ليل آخر مع الفلسفة بمعناها الواسع: التساؤل. وعمد إلى التراث الفلسفي والديني، فانتقى منه مواقف وعبارات، نظمها المؤلف في عقد واحد، عقد يتكئ على الموروث الإنساني ويسعى لتجاوزه.. أو يسعى على أقل تقدير للتجاور معه.

يبدأ النص بإهداء خاص، يسرد فيه المؤلف بعض أسهاء المبدعين، المشاهير، أمثال: صلاح عبد الصبور، ويوسف الشاروني، وإدوار الخراط.. وغيرهم؛ ثم نراه وكأنه «يسوّغ» الإهداء، فيكتب تحت أسهائهم: لأن ظلال المساء امتدت! وفي الصفحة التالية، الخالية، يرشدنا إلى موضع العبارة، فيكررها، ويكتب تحتها: إرميا ٦ _ ٥! ليكون ذلك هو الإرشاد الوحيد الذي يقدمه الروائي للقارئ، وما عداه فالكل مستغلق.

فإذا عدنا إلى أسفار العهد القديم، إلى سفر إرميا الذي أرشدنا إليه المؤلف، وجدنا الآية الخامسة من الإصحاح السادس كاملةً، تقول: وَيُلِّ لنا، لأن النهار مال، لأن ظلال المساء امتدت! وهنا تُفاجئنا حقيقة أن النص ابتدأ بإشارة مضمرة إلى الويل. والويل الذي تترجه رواية الدكتور نعيم عطية هو وَيْلُ الوعي الإنساني، ذلك الوعي الذي عَبَرٌ عنه المؤلف في واحدة من تلك الفقرات ـ القليلة ـ المفهومة، حين قال: «انطلق عقلي من عقاله عندما شببتُ عن الطوق، لم يعد البيت أو المدرسة أو الشارع يتسع لي، تُقُتُ للمعرفة ليتجاوز الوجود اللحظي إلى كون أرحب.. وهنا ـ لأن للمعرفة ليتجاوز الوجود اللحظي إلى كون أرحب.. وهنا ـ لأن الشيء بُذكر _ يطفو أمام أذهاننا نص توراتي آخر، يقول: مَنْ يعرف يشقى! وهكذا نستوضح دلالة الإهدار الغامض، ونستكشف أن «الويل» المسكوت عنه، الذي أسقط عمدًا من الإهداء المعلن، هو: الويل الناشئ عن المعرفة.

ومعارف المؤلف، الفلسفية، تتجلّى في النص الروائي في كل حين، فإذا تتبعنا (بعض) إشاراته المضمرة إلى قضايا النلسفة، وجدنا في الصفحة الثانية من الرواية تساؤلاً يفضي إلى النوص في مشكلة فلسفية عويصة. يقول الراوي: أين أنا.. هذه البقعة التي ألقي بي إليها، أين هي؟ أهي في الشيال، أم في الغرب؟ ولكن في الشيال من ماذا، وفي الجنوب من ماذا؟ لا أستطيع أن أحدد إلا بالوصف، فلأقل: "عن يميني كذا وكذا، وهكذا عدت مركزًا للكون، بداية خاطئة، أعرف ذلك، لكنها بداية على كل حال، ولا يستغنى المرء عن بداية خيط يمسك بأوله، أو ربها بآخره، يمضي معه، ويكتشف أنه ليس مركزًا للكون، بل إنه ليس من هذا الكون سوى حصاة ملقاة على شاطئ مترام، لا يعرف له نهاية، وهل يعرف له بداية؟ في هذه الفقرة شبه

الافتتاحية، يشر النصُّ عدة مشكلات فلسفية قديمة، ويطرح رؤى فلسفية معاصرة.. ففي التفلسف القديم اعتقد الإنسان أنه مركز الكون، وأن الأرض مركز الأفلاك، فالكل يدور حول الأرض (فلكيات بطليموس) والكل يدور حول الإنسان (المبدأ السقراطي: اعرف نفسك) ووفقًا لهذه التصورات القديمة راح الوعي الإنساني ينسج أحلامًا فلسفية، وعلمية أيضًا. حتى جاء كوبرنيكوس ودلّل على أن الأرض ليست مركزًا للأفلاك، وإنها هي جرم سهاوي يدور مع ملايين الأجرام الدائرة (كان نصير الدين الطوسي هو المهِّد لهذا الاكتشاف، ولهذا أعاد تحرير كتاب «المجسطى» لبطليموس) فأدت تلك الصدمة إلى فزع إنسانيِّ كبير، بدأ باتهام كوبرنيكوس بالهرطقة، وانتهى بقول الفلسفة الوجودية المعاصرة: ما نحن إلا حبة رمل في صحراء شاسعة! ولقد تعالت سخرية نيتشه، قائلةً: في ركن بعيد من الكون.. جاءت على أحد الكواكب حيوانات ذكية اخترعت المعرفة، وكانت لحظة الاختراع هذه هي أكبر ما شهده التاريخ الكوني من زيفٍ وتبجُّح، غير أنها لم تكن سوى لحظة، إذ يكفي أن تتنهَّد الطبيعة، حتى يفني الكوكب، وتموت الحيوانات الذكية.. (هكذا تحدث زرادشت).

وعلى ذكر نيتشه، تجدر الإشارة إلى أن النص الروائي عند الدكنور نعيم عطية يستدعي الكثير من فلسفة نيتشه، ويستخدم رموزه؛ كرمز النسر في الصفحة الخامسة والتسعين من الرواية.. ويتمثّل بعض مواقفه، كموقف الارتفاع والسمو النيتشوي الترانسندتالي الذي قال فيه نيتشه على لسان زرادشت: "إنكم تنظرون إلى أعلى حين تتشوقون للاعتلاء، أما أنا فقد علموت حتى صرت أقطلع إلى ما تحت قدمي. إن مَنْ يعلو.. يستهزئ بكل مباهج الحياة، ومآسيها! " هذا الموقف، أو الحال، يقابلنا كثيرًا في نصَّ الرواية.

وقريبٌ من نيتشه، فيلسوفٌ وجوديٌّ آخر، يختلف عنه قليلًا، هو سورين كير كجارد الذي وضع للحياة الإنسانية ـ وإن شئت الدقة: للوعي الإنساني ـ ثلاثة مدارج أساسية؛ هي المدرج الحسي، ثم المدرج الخلقي، وأخيرًا المدرج الديني.. ويقرِّر كير كجارد أن الوصول إلى المدرج الأخير لا يكون بتسلسل منطقي وتدبير عقلي، فالإيان مفارقةٌ مطلقة للعقل، ولذا لا يصل الإنسان إلى المدرج الديني إلا حين يلقي بنفسه في الهوة! يقول الراوي في الصفحة السابعة عشر من ليل آخر: كُلُّ شيء يبدأ، كما انتهى، بهوة يجب اجتيازها.

ولا تقف الاستدعاءات الفلسفية عند حدود الوجوديين، الملحدين أمثال نيتشه، والمؤمنين أمثال كير كجارد؛ بل نرى استدعاء لفلسفات متعددة، بل متضاربة.. فمن آراء أرسطو، نجد قول الراوي في ص ٢٠ مهما صدرت قوانين وأبرمت مواثيق بإلغاء العبودية، فالعبودية بالقية، إنها من طبيعة حياتنا ذاتها.. (كان أرسطو يرى أن هناك عبدًا بالطبيعة!) وفي المقابل من ذلك، تقابلنا كثيرًا رؤى أفلاطون ونزعاته المثالية، ففي عدة مواضع من الرواية نرى النزوع إلى عالم المثال، ونرى تأكيد الخير والجال.. فالحنين الأفلاطوني يبدو في قول الراوي في ص ٣٠ كنتُ شبه موقن على الدوام أن الوجود غير محصور في إدراكنا، ولهذا تُقتُ إلى أن أخرج عن حدودي.. إلى ما هو خارج عنها!

ويقول: يجب أن أومن بخيرية الطبيعة الإنسانية (هنا يجتمع سقراط وأفلاطون) ويقول _ في شاعرية رهيفة _ ما نصُّه: كنت أتوق على الدوام إلى عالم لا غبار فيه، نظيف إلى حد الشفافية، نَضِرٌ مثل طحالب في قاع غدير، ساكنٌ هادئ، لا جلبة، لا ضجيج.. عالم ناعم الملمس، انسيابي الذروب.

ومن الفلسفة، يرتدالمؤلف إلى الأسطورة، التي هي فجر التفلسف، وبزوغ الفهم الذاتي؛ فيتحدَّث هذه المرة بضمير الجمع، قائلًا: كان لنا تصورنا للعالم، لم يكن نابعًا من طبقة (الإشارة هنا للماركسية) لم يكن نابعًا عن عقل جماعي (استدعاء لرأي دور كايم) لم يكن نابعًا عن نزوة (إشارة لفرويد).. بل كان نابعًا عن قريحة خلاقة.. كان تصورنا للوجود نابعًا من أعماق الأسطورة.. وها أنا أحيا الأسطورة.

والأساطير تستشري في الرواية، وتتوالى رموز الأسطورة الأغريقية بالذات، فيقابلنا بين السطور حصان الإلياذة المُجَنَّع (بيجاسوس) ويتردد اسم: أورست، ويأتي وصف هومبروس، دون التصريح باسمه حين نقرأ (ص ٧١): أجدى لك أن تسأل ذلك الأعمى العجوز الذي يؤخذ الناس بسحره، فيثير في قلوبهم الحاس، وفي عقولهم الأحلام والكوابيس. إنه في أنحاء البلاد يجوس، ومن بلد إلى بلد يهيم، قد تجده وأنت خارج من هذا المبنى واقفاً يتطلع بلد إلى بلد يهيم، قد تجده وأنت خارج من هذا المبنى واقفاً يتطلع لل الفراغ وإلى جواره عازف القيثارة، قد تجده إلى جوار الأعمدة، وقد تحجرت شفتاه، ويبست ذراعاه، وإلى بعيد ينظر بعينين من المصيص. هنا نذكر القارئ: كان هوميروس شاعرًا جوالا كفيف

البصر، يدور المدن الإغريقية منشدًا أشعاره التي عُرفت فيها بعد بالإلياذة والأوديسة.

وهكذا يتخذ النص الروائي شكل المونولوج وقد اتخذ قبل النهاية شكل الديالوج حين جاء ذكر المرأة فلا يحكي لنا شيئًا ذا اتصال؛ وإنها يمضي جامعًا بين شذرات من الكلام النفسي، الداخلي، المطرد على غير نظام، ضامًا بين جنباته الكثير من الموروث الفلسفي، وطارحًا على الدوام أسئلة فلسفية، منها: أم أعرف (أول الرواية) أين أنا؟.. من أين جثت؟ (ص ٩) وإلا لمذا ولدت؟ (ص ٣٤) مَنْ يصبر حتى المنتهى؟ (ص ٩٨) هل تردُّ إليَّ أمسي؟ (١٢٣) هل مازال لديً ما أعطيه؟ (ص ١٣٥).. وقد جعل المؤلف هذه التساؤلات الثلاثة الأخيرة، عناوين لثلاثة فصول في روايته. وفي غمرة هذه التساؤلات، ينظم الدكتور نعيم عطية عقد النص الروائي، ويستدعي الكثير من ينظم الدكتور نعيم عطية عقد النص الروائي، ويستدعي الكثير من المعارف، ما كنت أتصور أنني سأجأ إليها!

ويبلغ الأداءُ الدراميُّ قمَّة روعته مع السطر الأخير من النص، ففيه يكشف المؤلف عن حقيقة أن هذا النصَّ ليس خاصًا به وحده، وأن كل ما صاغه من تساؤلات، وما حشده من رؤى، ليست في مجملها إلا ترجمة للوعي الإنساني في ذاته، بقطع النظر عن الحالة الفردية المشخَّصة.. فنرى المؤلف يغيب وراء ستار الإنسانية، فيتذكر أمه التي كانت تمسك بالكتاب (الضخم) ذلك الكتاب الذي لم يتغير فيه شيء (إشارة إلى أن التساؤلات الكبرى لم تزل كما كانت دومًا دون إجابة)

بينها تغيَّرت اليدان اللتان تمسكان بالكتاب، عَلَتُهُمَّا التجاعيد. يقول الراوي: كانت أمي تقرأ الكتاب، كشأنها كل مساء. البرد يقرص الأبدان، والسنين تدور وتدور، وابني الصغير يكبر، وأنا أُولِّي صوب الطريق الذي سبق لأمي أن قطعته.

عبدة الصفر:

يتجلى المكان دومًا، بنصوع، في أعمال الروائيين الإسكندريين.. وما دام المكان متجليًا، فلابد من ظهور (البحر) الذي غالبًا ما يحتلُّ في الأدب الإسكندري موضعًا خاصًا، وكثيرًا ما يتخذ صفة الملاذ اللانهائي. ففي رواية اليل آخر، وفي غمرة الكآبة التي تظلُّل النص، تطل إشراقاتٌ من زمن طفولة الكاتب، فتبدِّد _ إلى حين _ أجنحة الأسى المرفرفة؛ وتلك الإشراقات الطفولية ترتبط دومًا بالبحر.. انظر إليه وهو يقطع السياق، متذكرًا: كنت فيها مضي أتوق إلى مطلع النهار، يصعد في مركبته الذهبية، ينثر زهوره الندية، وأذكر البحر في مدينتي الملحية (ص ١٤) أما الآن، فأنا هنا في بحر مظلم، لا تأتي إليه الشمس، ولا ترسل أولادها يغتسلون بين أمواجه (الصفحة نفسها) كنا نسير ذات أصيل على شاطئ البحر.. كان أصيلًا ساحرًا، أذكره، بحر أزرق، رائع الزرقة، ساكن، ينوح في هدوء، والغسق كسا الوجود بشفافية صوفية، يضيء ولا يبهر، فتبدر الأشياء في هذه الخلوة كما لو كانت تتحرك في بلورة عرَّافة (ص ٤٣). ولم يكن البحر ملاذًا من «ليل آخر» فحسب، بل هو أيضًا الملاذ الأخير في «يوم تستشري الأساطير» لمحمود حنفي، وفي اقاضي البهار ينزل البحرَّ لمحمد جبريل، غير ذلك من أعمال الإسكندريين الروائية'').

والمكان (الإسكندرية) ببحره وبَرَّه، سيكون بطلا من أبطال رواية الأديب الفرنسي المعاصر «آلان نادو» الذي كتب عن الإسكندرية واحدةً من أهم الأعمال الروائية التي لم تشتهر بعد ـ مثلما اشتهرت، مثلًا، رباعية الإسكندرية "أ ـ وهي روايته: عبدة الصفر.

كتب آلان نادو الرواية في أصلها الفرنسي، تحت عنوان -Archeoli gie du Zero وتعني حرفيًا «حفريات الصفر» لكنها تُرجت مؤخرًا للعربية، ترجمةً بديعة، بعنوان: عبدة الصفر.. وهو عنوان لا يقل في دلالته على الرواية، عن عنوانها الأصلى؛ كها سنرى.

تحكى رواية آلان نادو تاريخ الجهاعة الفيثاغورية في الإسكندرية على امتداد ألف سنة. والفيثاغورية، كها هو معروف، جماعةٌ فلسفيةٌ ذات طابع صوفي رياضي، أحسها الفيلسوف الرياضي العظيم فيثاغورس (ولد في مدينة ساموس سنة ٥٧٢ قبل الميلاد، وتوفي في مدينة بونتيوم سنة ٤٩٧ ق.م، وله من العمر ٧٥ سنة) ودارسو الفلسفة كلها تحدّنوا عن فيثاغورس والجهاعة الفيثاغورية، استخدموا

انعكاس المكان على مرآة ذاته (الأجنية) عن الإسكندوية.

 ⁽١) في رواية محمود حنفي، يضيق بطلا الرواية بتكاليف الحياة فيندفعان، بسيارة، داخل البحر...
 وفي رواية محمد جريل بضيق البطل بالحصار المخابراتي، فلا يجد أمامه سبيلًا إلا التوغل في البحر حتى يختفي فيه.
 (٢) أسلً إلى القول بأن داريل في الرماعية الإسكندرية لم يصوَّر المكان في حيث هو، وإنها صوَّر

كلمة "غموض" إذ إن غلالةً من الغموض أحاطت دومًا بفيثاغورس وجماعته على امتداد تاريخها الطويل، وما نزال الأسئلة الخاصة بالفيثاغورية بحاجة إلى إجابات شافية.. ولعل أول (كتاب) في التاريخ عن هذه الجاعة ومؤسّسها، هو ما دونه "هيباسوس" تحت عنوان: المذهب السري! وهو كتاب في ثلاثة أجزاء، كتبه مؤلفه تحت سلطان الحاجة إلى المال، واشتراه منه "ديون" حاكم سيراقوصة، وكان فيثاغورس آذذاك حيّا.. وقد أودع هذا الفيثاغوري "هيباسوس" في كتابه بعض المعلومات الرياضية والفلسفية عن الفيثاغورية، فعاقبته الجاعة بالطرد. وفيا عدا هذا الكتاب وهو مفقود فكل ما لدينا عن الفيثاغورية، هي محض شذرات وردت في كتب المؤرخين والفلاسفة، أمثال ديوجين اللايرثي، وفورفوريوس، ويامبليخوس، وهبرودوت، بالإضافة إلى أفلاطون الذي طوّر الفلسفة الفيثاغورية، وصاغها في مذهب متكامل، كتب له الذيوع.

للفيثاغورية، إذن، تاريخٌ طويل.. غامضٌ، تُحيطه الأساطير.. ذو جاذبية خاصة.. ملي ٌ بوقائع الاضطهاد.. دراميٌّ. ولهذا كله، فقد كانت الفيثاغورية مادة مناسبة لهذا العمل الأدبي الفريد الذي استفاد فيه آلان نادو من جميع المعلومات التاريخية عن هذه الجماعة ومؤسسها، ليصوغ رائعته الروائية التي قدَّمت - إلى جانب عالمها الرواثي الخاص - كُمَّا من المعلومات التاريخية التي قدَّم السرد الروائي، عبر عمليات بعدما انصهرت هذه المعلومات في بوتقة السرد الروائي، عبر عمليات إبداعية لافتة، تمَّ عَبْرها تشكيل المعلومة التاريخية تشكيلاً فنيًا، كها إبداعية لافتة، تمَّ عَبْرها تشكيل المعلومة التاريخية تشكيلاً فنيًا، كها

تَمَّ ملء الفراغ بإنطاق المراحل التاريخية الصامتة، بعد الاستفادة من تضارب الروايات التاريخية ـ والأسطورية ـ حول هذه المدرسة.

ولما كان الصفر هو السر الأعظم الذي خفي على فيثاغورس والفيثاغوريين، إلى أن أعلنه لهم العرب بعد ألف سنة من وفاة فيثاغورس، فقد كان النسق الرياضي للفيثاغورية، وبالتالي عقيدتهم الفلسفية والدينية، في حالة قلقي دائم وتوتر معرفي وإيهاني.. وقد استفاد آلان نادو من هذا القلق والتوتر، استفادة كبيرة، تجلت ابتداءً من عنوان الرواية: عبدة الصفر/ حفريات الصفر!

تبدأ الرواية بالفقرة الآتية التي أوردها الراوي، تحت عنوان (مقدمة) فقال: قضيتُ مدّة من عمري في الإسكندرية محاضرًا في جامعتها.. وهناك تعرفترا على الدكتور "وسيم" ونشَأَتْ بيننا صداقة توطدت مع الأيام، كان رجلًا دمث الأخلاق.. وكان مولعًا بالثقافة الفرنسية، إذ درس في جامعة باريس، وقدَّم رسالة دكتوراه عن تيوفيل جوتييه وعلاقاته الوجدانية بمصر، وكان يقطن في ضاحية قريبة، وطالما حدثني عن مشروع توسيع الفيلا القديمة التي ورثها، وعن فكرة تراوده لتأهيل قَبُوها للسكن.

وتنتهي (المقدمة) بملحوظة.. فبعد أن نعرف أثناء تلك المقدمة أن صديق الراوي اكتشف في قبو الفيّلا _وهي تقع فيها يبدو بمنطقة العجمي _ أثرياتٍ قديمةً تتمثل في غرف متداخلة، مُزَيِّنَةٌ برسوم لشخص طويل القامة يرتدي حُلَّةً بيضاء (سنعرف فيها بعد أنه فيثاغورس) وعلى الجدران نقوشٌ، وعلى الأرض بقايا هياكل عظمية مشدوخة الجمجمة! وفي موضع خفي، سيكتشف الراوي في جَرَّةٍ ضخمة من الرخام، مجموعة وثائق كتبها ثيوقريتباس الأفامي آخر فيثاغوري في التاريخ (وهو بالطبع شخصية خيالية).. تأتي الملحوظة التي أنهي بها آلان نادو المقدمة، فتقول: توفي الدكتور وسيم، قبل أن نفرغ من تصنيف الوثائق، وكان قد استحلفني ألا أفصح عن مدخل المقبرة وموقعها. وَنَيْتُ بوعدي، بل آليت على نفسي مراعاة لشعور أرملته، أن أخفى كل الدلائل التي قد تكشف عن هويته (نسي الراوي أنه صرّح باسمه، ومكان عمله، وعنوان رسالته للدكتوراه، وفي كل هذا كشف لهوية الدكتور وسيم!) وما استخدمتُ صيغة الجمع (يقصد: صيغة المثني) في المقدمة والصفحات التالية، إلا بدافع العادة والتزامًا بالعُرف المتبع، وإن كنت قد عامدتُ الدكتور وسيم على ألا أكشف موقع المقبرة، فلا جرم في البوح بأنه بعد أن تعاون ممي في بداية المشروع، لم يلبث أن تخلَّى عنه، بل بؤسفني أن أقول إنه، حتى آخر لحظة من حياته، بذل قصاري جهده لعرقلة أعمالنا ومنع نشرها، وأعتقد أنه رفض الاستمرار في هذا المشروع عندما بدا له من خلال ترجمة النصوص (الوثائق) أنها تتضمَّن إدانة لأعمال القمع المنظمة التي مارسها النصاري بين القرنين الرابع والسابع ضد الفلاسفة الإغريق والوثنيين، وانتهت بإبادتهم والقضاء عليهم قضاءً مبرمًا.

وقد أوردنا هذه (الملحوظة) بنصِّها، لما تثيره لدينا من ملاحظات

لابد من الوقوف عندها قبل الدخول إلى عالم الرواية.. تلاحظ: أن الدكتور وسيم الذي يمثل الوجه المعاصر للإسكندرية، مات، قبل تصنيف الوثائق واستكشاف التاريخ المطمور للفيثاغورية، وهذا التصنيف والاستكشاف سوف يقوم به الراوى وحده؛ بيد أنه سيتحدث بصيغة المثنى تجاوزًا، وكأنه من باب اللياقة، فحسب، أن يشير إلى صديقه الميت كمشارك له في المشروع الاستكشافي الذي صاغته الرواية! فهل ذلك_يا ترى_يتضمن الإشارة الخفية إلى غياب الوجود الإنساني المعاصر للإسكندريين، وبقاء التاريخ السكندري العالمي فحسب.. وهو البقاء الذي ينتظره (الغرب) متمثلًا في الراوي، حتى يأتي فيكشفه؟! ونلاحظ: أن الكيان الإنساني المعاصم للإسكندرية، متمثلًا في الدكتور وسيم، كيان غائب (بموت ممثله) مضمحل (في شخص أرملته) حريص على إخفاء الحقائق التاريخية، مراعاةً للوازع الديني (عرقلة الأعمال ومنع نشرها)! فهل ذلك _ يا ترى - إشارة أخرى، خفية، إلى طبيعة الشخصية الشرقية المعاصرة، وتفوق الشخصية الغربية عليها، على الأقل في الموضوعية العلمية. ونلاحظ: أن ابتداء الكشف الأثري ومفتتح العالم الروائي كان في الإسكندرية، في الأعوام التي قضاها الراوي أستاذًا في الجامعة (ولعل تلك إشارة إلى أستاذية الغرب المعاصر وتلمذة الشرق، لاسيما أن الأستاذ الشرقي المسمى (وسيم) حصل على الدكتوراه هو الآخر في الغرب، برسالة حول شخصية غربية لها علاقة وجدانية بمصر!).. أما بخصوص عملية الاستكشاف ذاتها، وبالتالي عملية السرد الروائي، فقد تَمَّ ذلك بعد رحيل الراوي عن الإسكندرية! فهل ذلك _ يا ترى _ إشارة إلى أن «البدء» كان الإسكندرية، أما «الاستمرار» فهو في الغرب المعاصر ؟ . . على أيّ حال، هي محض ملاحظات وأسئلة بريثة، كان لابد من تسجيلها قبل الدخول إلى عالم الرواية، كنوع من التنبيه إلى ضرورة الملاحظة الدقيقة للكثير مما يرد في الرواية، وكأنه حقيقة تاريخية، كأن نجد ـ مثلًا ـ إشارة إلى أن فيثاغورس دخل الهرم الأكبر وحده، أدخله الكهنة ليكتشف أسرار الرياضة، ولا أدري حقيقةً ما معنى دخوله وحده!! لقد دخل فيثاغورس الهرم الأكبر، كما روت بعض المصادر.. لكنه، بداهةً، لم يدخل وحده. في كان فيثاغورس آنذاك إلا تلميذًا يونانيًّا جاء من بلاده كي يتعلَّم أصول الرياضيات على يد أساتذته من الكهنة المصريين. ومن ذلك_أيضًا_تلك الإشارة إلى أن فيثاغورس تعلُّم «التوحيد» على يد اليهود أثناء رحلته من مصر إلى بلاد اليونان، وفي «بابل» على وجه التحديد! ولا أدرى لماذا يتعرَّف فيثاغورس إلى مبدأ التوحيد من يهود أورشليم الذين التقي بهم في بابل، بالذات، مع أنه كان قد عاش قبل ذلك اثنى عشر عامًا في مصر، ومصر مهد التوحيد! عمومًا، فلا نريد أن نبدِّد الكلام عن (الرواية) في تلك الملاحظات التي قد لا يهتم بها اليوم أحدٌ.. وقد نتَّهمُ فيها بأننا نتهمُ الغرب بالتعصب؛ وحاشا لله!!

لجاً آلان نادو إلى تقنية مبتكرة في روايته، حين تابع السرد عبر خس وعشرين وثيقة، وتشكِّل كل وثيقة منها فصلًا من فصول الرواية، قد يطول أو يقصر تبعًا لمادة الوثيقة.. وآخر الوثائق/ الفصول، لا يزيد في مجمله على بضعة أسطر، وإن كان على درجة عظيمة من الأهمية بالنسبة للبناء الروائي ذاته، فهو على قصره؛ دال على الرحلة الطويلة التي قطعتها الفيثاغورية، بحثًا عن السر الرياضي الأعظم (الصفر).. يقول الراوي في آخر فصل من الرواية، تحت عنوان (الوثيقة رقم ٢٥):

رأينا أن نختم هذه المجموعة من المحفوظات، بعبارة عثرنا عليها منقوشة على شاهدة قبر مطروحة على الأرض وقت انصرافنا من المعبد (يقصد: الحجرات التي اكتشفها تحت قبو فيلًا الدكتور وسيم)، إذ وجدنا فيها خلاصة وافية للحالة النفسية التي سيطرت على عبدة الصفر في سنواتهم الأخيرة:

هنا يرقد سيفوروس: أفنى عمره يسعى وراء صورة الصفر، عساه يجد في الذات أو في دائرة الدهر، نقطة التفريغ تلك، لكل واقع وحقيقة، ولما السعيُ أعياه، رأى في الموت يغياه

والوثائق التي ينظمها عقد الرواية، ليست جميعها مما اكتشفه الراوي في القبو (المعبد) فمن الوثائق ما هو في شكل رسائل متبادلة بين الراوي والمؤرخ الألماني المعاصر، عالم المصريات «فريدريش ستيللر هاوزر" الذي يرسل للراوي خطابًا يجيب فيه عن بعض التساؤلات حول فيثاغورس والآلمة المصرية القديمة، فيكون هذا الخطاب هو الفصل الثالث من الرواية، الفصل الذي يحمل عنوان: الوثيقة رقم ٢٠١٠.. وقد تتخذ وثيقة أخرى شكل التقرير السري الذي بعث به أحد الجواسيس على الفيثاغورية، وقد نجد وثبقة هي رسالة علمية في حدود الصفر، أو وثيقة هي يوميات دَوَّتُها عالم آثار إيطالي أثناء تفقده لموقع أثري في صقلية (وتلك هي المرّة الوحيدة التي لم يكن المكان لمواني هو الإسكندرية).. وهكذا تتنوع «الوثائق»، فتُدخل الزمان والمكان في مركّب روائي أخاذ، يكشف عن مسيرة الوعي الفيثاغوري المهدد بغياب «الصفر» والمندهش لاكتشافه في مرحلة حاسمة تؤدي الى انشطار الجاعة إلى فريق رجعيًّ يصر على إنكار الصفر، وفريق يعبده.

وقد تعاملت الرواية مع المكان بحسب ما يليق به كأحد أبطال الحكاية الممتدة ألف عام، سواء عبر الوصف الدقيق للمنمنات والرسوم الجدارية، ذلك الوصف الموحي بأعمق الأفكار؛ أم من أثناء التعبير عن المآل بذكر المكان، كأن نجد متأخري الجاعة يسكنون السراديب، أم عبر تعميق اللحظة الروائية بتكثيف الحضور المكاني، كما هو الحال في مشهد العالم العوبي الرياضي عبد العال العَشَار، الذي أعلن للفيثاغوريين في معبدهم الخفي تحت الأرض ـ بعد فتح الإسكندرية

 ⁽١) يقع الفصل في صفحتين (ص ٣٥: ٣٧) من الترجمة العربية الصادرة عن دار شرقيات في القاهرة سنة ١٩٩٣.

- حقيقةَ الصفر، وكيف أن رسوم جدار المعبد، وبهاء الأعداد، كادت تذهب بيقين الرجل المسلم، وترده إلى عقائد الفيثاغورية!

وفي الرواية نجد رواتع المشاهد الكثير، منها مشهد دخول فيثاغورس إلى الهرم الأكبر، والمشهد المأساوي لقتل النصارى العالمة الفيلسوفة الرياضي العظيم ثيون، وهي واقعة فعلية صاغتها الرواية بصورة مؤثرة في معرض حكايتها للفظائع التي ارتكبها المسيحيون في الإسكندرية ضد الإغريق من الفلاسفة والرياضين (باعتبارهم وثنين).. وفي المشهد نفسه نرى تخريب مكتبة الإسكندرية القديمة.

أما أروع مشاهد الرواية _ عندي _ فهو ذلك المشهد الوحيد الذي دار خارج الإسكندرية.. ففي صقلية، أصرَّ الفيثاغوريون على الوصول إلى جذر العدد ٢ دون معرفة بالصفر، ودون دور الصفر الحيوي في الحصول على هذا الجذر.. فإذا بهم يبنون برجًا في منطقة منخفضة بعيدة عن العمران، يتوسطه سلم لولبيِّ، ثم بدأوا عملية إيجاد الجذر على حواتطه الداخلية، وكلم امتدت العمليات الحسابية ارتفعوا شيئًا فشيئًا داخل البرج يسجلونها.. وتفنى الأجيال، وتمتلئ الجدران بالأعداد اللامتناهية (لم يتمكن أي رياضي قليم من إيجاد هذا الجذر) ولم يبق سوى رياضيٌ واحدٌ، وهو شيئٌ فيثاغوريٌّ أحناه الدهر، وصل بالعمليات إلى أعلى البرج، ثم:

وضع إزميله على طرف آخر حجارة البناء، لينقر العدد الأخبر،

وكان لا يزال قادرًا على إتمام الحساب، راوده شعور غامض بأنه قد يكون أخطأ في مكان ما، وانتابه هلعٌ عظيم أمام لولب آلاف الأعداد الصاعدة نحوه، يكاد يغرق في دوامتها، ونضح جسدُه عرقًا باردًا، وأخذه دوارٌ عنيفٌ، لمجرد تصوره أنه ربها ارتكب خطأ أدى به إلى الفشل، وكان العلة الوحيدة لهزيمته. ودون أن يستوفي الرياضي العجوز حساب جذر ٢، أو يستطيع على حد تعبيره «استخراجه من بطن الإله».. يُقال إنه أرسل بصره إلى السهاء في تلك الليلة، وخطر له أن يستمر في الصعود محمولًا على ذلك التراكم الهائل من الأعداد العقيمة المبتة الصبّاء، فيمدُّ خيطها عبر الفضاء لبريطها بأطراف المجرة، وهنا فقد العجوز لُبُّه، وهوى في عالم الجنون.. ويقال إنه أدرك أخيرًا في هذيانه ماهية تلك القوة اللامتناهية الخفية العديمة القرار، القائمة حاجزًا في وجهه، دون أن يتمكن من الإمساك بها. فهم أن ملكوتها فوق ملكوت الأعداد ذاتها، هي الصفر المتعذر المنال، القادر على وضع حَدِّ لحسبته بطرح العدد الأخير من نفسه دون بقية، وفجأة، سطعت روحه بنور المعرفة، وأدرك أن الصفر المستتر وراء جمهرة الأعداد تحجبه الأبصار، هو وحده الإله الحق، منتهى جهوده ومحط آماله، مصدر كل الفناءات، وينبوع كل السعادات، فتأججت روحه شوقًا إلى الاتحاد به والفناء فيه، ولم يلبث أن لعن غرور بني البشر، وألقى بنفسه من الخلاء.

وبعد.. فقد قدَّم الإسكندريون من الأدباء أعمالًا جيدة (من) الإسكندرية، تعاملوا فيها مع "الفلسفة» على عدة أنحاء، ثم قدَّم آلان

نادو رواية أجود (عن) الإسكندرية، تعامل فيها مع تاريخ الفلسفة.. وأعتقد أنه ما تزال أمام مبدعي الإسكندرية، أو غير الإسكندرية، مادة خصبة لتشكيل أعمال روائية، تستمد أصولها من تاريخ الفلسفة في الإسكندرية، متمثلة _ مثلا في الأفلاطونية الجديدة، وفي فلاسفة الإسكندرية القدماء من أمثال: فيلون، أو أمونيوس ساكاس، أو أفلوطين.. بشرط توسيع قاعدة (المعرفة) بهذا التاريخ، كما فعل آلان نادو!

جدلية الوقت

مدخل لقراءة مسرحية غيلان الدمشقي

شهدت ساحتنا الإبداعية أثناء النصف الثاني من القرن العشرين عدة أعمال تتكوع على التراث وتتواصل معه، وتعبِّر به عن مضامين معاصرة. وليس بالإمكان هنا سرد قائمة هذه الأعمال، بل هي تكاد تخرج عن الحصر، وإنها يمكن القول إنّ مجموع هذه الإبداعات في الشعر والقص والمسرح يشكل ظاهرة تستحق وقفة نقدية للتأمل والدراسة.

وقد جرت عادة (النُقَّاد) عند التعرض لواحد من هذه الأعال ذات المتكأ التراثي، أنهم يعرضون أولًا للواقعة، أو للشخصية التراثية التي تمَّ على يد المبدع استلهامها، معتمدين في ذلك على متون التاريخ وكتب الأخبار.. ثم ينظرون في شكل التوظيف المعاصر لهذه الواقعة أو الشخصية، وبيان عمليات الاستدعاء والتناص وتحوير الدلالة في العمل الذي بين أيديهم.

لكننا هنا سوف نطرح مدخلًا آخر لتناول مثل هذه الأعمال، عَبْرَ تلك القراءة لمسرحية مهدي بندق: غيلان الدمشقي (أو: قدر الله) باعتبارها أنموذجًا لظاهرة اتكاء الأدب المعاصر على التراث''. هذا

صدرت المسرحية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة: المسرح العربي) من 199٠ وفازت بجائزة الدولة التشجيعية سنة 1997.. ولمؤلفها بجموعة أخرى من الأعمال

المدخل المقترح يقوم على مفهوم جدلية الوقت، وهو مفهومٌ مستمدٌ من الخبرة الفلسفية ومعجم الصوفية.. على النحو التالي:

الجدل؛ كمصطلح فلسفي، له معاني متعددة ودلالات تختلف من فيلسوف لآخر (۱۰). لكن ما نقصده منه بالذات هنا، هو هذا المعنى: الحركة اللهنية بين وقائع وأفكار مختلفة بينها (صلة معينة) يعمل العقل على اكتشافها، وإبراز الصورة المركبة من جملة الوقائع والأفكار، التي بعدت أول الأمر متباعدة، لكن الحركة الجدلية بينها جمعتها في تصور مترابط يعكس وعيًا كليًّا بمجموع الأفكار والوقائع، ويسهم في تعميق الوعي الإدراكي لكل فكرة وواقعة على حدة. لا يُشترط في الجدل الهيجلي - أن يكون بين فكرتين بينها تناقض - كها هو الحال في الجدل الهيجلي -

الإبداعية ذات الاتكاء التراثي، مثل: الحلم الطروادي ١٩٦٦ ـ الملك لير ١٩٧٨ ـ السلطانة هند ١٩٨٥ ـ ثيلة زفاف ألكترا ١٩٨٧ ـ امتحان أحمد بن حنيل ١٩٨٧ .. وغير ذلك..

⁽١) معنى الجدل هو تقرير الخصم على ما يدعيه من حبث أقر، حقًا كان ذلك أو باطلاً، لأنه يزوي على مذهبه ورأيه فيه (الحدود الفلسفية للخوارزمي - ضمن: المصطلح الفلسفي عند العرب، دراسة وتحقيق د. عبد الأمير الأعسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩، ص (٢٢٦) والقياص الجدلي هو ما كنات مادته من المسلمات والمشهورات (المبين في شرح ألفاظ الحكياه والمتكلمين للأمدي - ضمن المرجع السابق، ص ٣٤١).

[.] وفي المعجم الفلسي : الحمل ١٥٠٠هـ تعاون أو يته في المنتشة والاستدلال. وقد أخذ الحصر معنى معهدة في المعهدة في المعلل المنتشق تقوم على حوار وسن لل وجوات (ب عند أفلاطون: متهج في المعلل المنطقي يقوم على قسمة الأشياء إلى أجناس وأدوات حبث بصح عام المبادئ الأولى والحاتان الأولى و جاعد أرسطو ومناطقة المسلمين: قياش مؤلف من مشهورات (د) عند كانطة منطق ظاهري في سفسطة المصادوة على المطلوب وخلاع الحواس (هـ) عند هيجل: انتقال الذهن من قضية ونقيضها إلى فضية عنها، ثم متابعة ذلك حتى نصل إلى المطلق.

وإنها الشرط أن تكون هناك علاقة ما. قد تكون تناقضًا، أو تداخلاً، أو تضادًا، أو عماليًا. أو تضرادًا، أو عمر ذلك من علاقات. كما لا يشترط أن تكون الحركة الجدلية للذهن انتقالًا بين قضيتين، وإنها يمكن الانتقال بين عدة قضايا وأفكار ووقائع، ما دامت هناك علاقة بينها. ولا تهدف الحركة الجدلية إلى الوصول إلى تلك الفكرة الغامضة المسياة (المطلق) وإنها غايتها تركيب الصورة الارتباطية التي تستجمع الشتات وتسهم في فهم الجزئيات على نحو أفضل. ذلك هو مقصودنا من لفظة الجدل.

أما الوقت، فهو مصطلحٌ صوفي ذو أهمية خاصة، ولذا بدأ به التُشيري تعريفاته الألفاظ الصوفية الاصطلاحية: قال: هو حادثُ متوهَمٌ، فالوقتُ ما أنت فيه بين الزمانين، الماضي والمستقبل، والكيشُ مَنْ كان بعُكم وقته، إن كان وقته الصحو فقيامه بالشريعة، وإن كان وقته المحو فالغالب عليه أحكام الحقيقة (١٠. وفي اصطلاحات الصوفية للقاشاني: الوقت ما حضرك في الحال، فإن كان من تصريف الحق، فعليك الرضا والاستسلام حتى تكون بحكم الوقت، فلا يخطر بيالك غيره، وإن كان مما يتعلق بكسبك، فالزُمْ ما أهمَّك فيه، لا تعلق بيالك عالمضي والمستقبل. ولهذا قبل: الصوفي ابن الوقت! والوقت لك بالماضي والمستقبل. ولهذا قبل: الصوفي ابن الوقت! والوقت الله المائم (١٠) وهكذا فإن مصطلح الوقت هنا، يعني:

 ⁽١) الفشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف زريق/ على عبد الحميد بلطجي
 (دار الجبل-بيروت ٩٩٠٠) ص ٥٥٠.٥.

⁽٢) القاشاني: اصطلاحات الصوفية، تَعقيق د. كمال جعفو (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١)

تصور "متوهَّم" أي مفترض، للزمن، باعتباره حالة واحدة، سكونية، من حيث عريها عن التتابع، ليس فيها إلا آنٌ واحدٌ هو (الوقت).

.. وعلى ما سبق، فجدلية الوقت هي تلك الحركة الذهنية السابق تعريفها، داخل نطاق تلك المساحة الزمنية المشار إليها بالوقت.

وأهمية هذا (المدخل) الذي نطرحه، تبرز من طبيعة عملية استلهام التراث ذاتها، فالمبدع المعاصر يعود بطاقته الإبداعية إلى تاريخ سابق ليوظّف واقعة ما، وينطلق في ذلك من شعور ضمنيِّ بالتوحد مع هذه الواقعة؛ فيندمج في العمل طرفا الماضي والحاضر.. والمفروض في العمل الأدبي أنه موجَّه إلى ذلك المتلقيِّ الذي سيقوم في المستقبل بقراءة مولدة للدلالات، وبالتالي يكون الماضي متمثلًا في (المتراث) والحاضر متمثلًا في (المتلقي) والمستقبل متمثلًا في (المتلقي) قد اندبجوا جميعًا في نطاق زمني واحد هو الوقت بالمعنى المشار إليه تقد اندبجوا جميعًا في نطاق زمني واحد هو الوقت بالمعنى المشار إليه آنفًا ولنضرب على ذلك مثلًا من قصيدة لمهدي بندق:

لم أضع مصحفًا فوق رُعي الدمشقيِّ قَطْ غير أن الزمان اللثيم سار بي ليسار الشططُ الذي دار ثم بشحم اليمين اختلَطْ وأنا قد تبيتُ في محنتي أن شَرَّ الوجود الوسط

هذه القطعة الشعرية، من مطلع قصيدة عماد الدين النسيمي المنشورة في ديوان مهدي بندق الأخير (١١)، والقصيدة كلها على لسان النسيمي.. فلننظر في الوقت الذي يجمع، في الأبيات، بين أطراف: واقعة حرب على بن أبي طالب ومعاوية في القرن الأول الهجري، حيث رُفعت المصاحف على أُسِنَّةِ رماح الأمويين الدمشقية.. واقعة مثل الشاعر النسيمي في القرن التاسع الهجري .. الوقائع المُعَاينة في أرض التقلبات السياسية إبان العقود الأخيرة من القرن العشرين (الميلادي) حيث يعيش مهدي بندق.. هذه الأزمنة تندمج هنا في وقتٍ واحدٍ هو حالً القصيد. وهذا الحال يطرح إمكانية الحركة الجدلية داخل إطار هذا الوقت؛ فمن براءة على بن أبي طالب وانخداعه بالمصاحف الدمشقية، إلى براءة النسيمي الذي قتل وسُلخ جلده وصُلب مسلوخًا، إلى براءة مهدي بندق الذي تُحبَّطَ بين الاتجاهات السياسية المعاصرة.. لتكون الصورة المركبة من الجمع بين تلك الوقائع، هي صورة البريء المنخدع بالسياسة وأحوالها. صورة: على بن أبي طالب ـ النسيمي ـ مهدى بندق.. ثم يُضاف بعد ذلك، القارئ الذي يتوحُّد مع القطعة الشعرية في الحال أو الوقت نفسه. كما يمكن عبر الحركة الجدلية ذاتها تكوين صورة مركبة أخرى هي صورة الضحية، فالإمام على بن أبي طالب ضحية معاوية، والنسيمي ضحية قهر السلطان، ومهدي بندق ضحية المذاهب السياسة المعاصرة.. وسرعان ما تلف صورة (الضحية) المتلقّى الذي توحَّد مع القطعة الشعرية (في نفس الحال

⁽١) مبدي بندق: حصان على صهوة رجل (الهيئة المصرية العامة المكترب ١٩٩٤) ص ٨٥.

أو: الوقت).. وثمة صورة أخرى، أعني صورة الإنسان حَسَن النية التي تنطبق هنا على كُلِّ من: الإمام عليّ، والنسيمي، ومهدي بندق؛ ثم نضم القارئ المتوحِّد.. وعلى هذا النحو تتراكب الصور لتعطي: الإنسان حسن النية الذي يذهب ضحية بريئة للخديعة السياسية. فتكون هذه الصورة النهائية التركيب، هي نتاج جدلية الوقت في تلك القطعة الشعرية.. وذلك هو مدخلنا لقراءة الأدب (المتواصل) مع التراث، سواة أكان ذلك شعرًا، أمْ قصًا ورواية، أمْ مسرحًا.

فهاذا لو كان المدخل المدرسي الذي اعتاده النُّقَّاد، أعني طريقتهم في العرض التاريخي ثم النظر في توظيف التراث؟! هذا يعني أولًا: استعراض واقعة حرب على بن أبي طالب ومعاوية، ثم البحث عن شخصية النسيمي في كتب التاريخ.. ثم النظر في معالجة مهدى بندق الشعرية لهذا التراث. وها هنا مخاطر؛ أولها أن هذا المدخل النقدي يفصم بين ما اتصل في القصيدة، فيرى كل واقعة في سياقها الزمني الخاص، دون الانتباه إلى دلالة الجمع بين الأزمنة في إطار (الوقت). وثانيها، أن هذا المدخل يفصل بين المبدع وبين الحالة التي جعلها موضوعًا لإبداعه، ومن ثُمَّ تغيب عملية التوحُّد التي أرادها المبدع لنفسه، بل أراد جَرَّ المتلفى نحوها.. وثالثها، الوقوع في تناقض الرؤى التاريخية وتضارب أقوال المؤرخين حول الوقائع المتضمنة في (وقت) القصيدة، مما يمكن معه النظر إلى الإمام عَلِيَّ أنه لم يكن ذا حنكة سياسية، والنظر إلى النسيمي على أنه كان يستحق القتل، وهكذا، وهذا قد يُقبل في مجال البحث التاريخي العام، لكنه يخرج تمامًا عن استكناه المراد من القطعة الشعرية.. والخطر الأخير، أن هذا المدخل قد يجد نفسه في عماءٍ تام إذا لم يقع على (المستند التاريخي) الذي يبدأ به النظر في عملية توظيف التراث، ففي حالة «النسيمي» مثلًا، هناك سكوتٌ تاريخيٌّ تام وسكونٌ مطلق بصدد واقعته، مما يحجب صورة النسيمي التاريخية، وبالتالي تصاب العملية النقدية التقليدية بالعجز، فيجنح النقاد لتجاهل الأمر برمته، ما دام المستند التاريخي مفقودًا.. إذ لا توجد عن النسيمي أخبارٌ مؤكدة في المصادر والمتون، ولقد أمضيتُ الايالي في تتبُّع كتب السير والأخبار، فلم أقع إلَّا على إشارة واحدة ـ محدَّدة ـ وردت عند ابن العماد الحنبلي وهو يؤرِّخ لسنة ٨٢٠ هجرية؛ قال: فيها قُتل الشيخ نسيم الدين التبريزي نزيل حلب، وهو شيخ الحروفية، سكن حلب وكثر أتباعه ونشأت بدعته وشاعت، فآل أمره إلى أن أمر السلطان بقتله؛ فضَّر بت عنقه وسُلخ جلده وصُلب. انتهي(١٠). وأشهر مؤرخي القرن التاسع، السخاوي، وأستاذه العسقلاني، لم يوردا كلمة واحدة عن هذه الواقعة(١٠). وأغلب الظن أن مهدي بندق التقط النسيمي من مرجع حديث غير معتمد، وهذا غير مقبول عند المؤرخين ونقاد التاريخ، لكن المقبول في الأدب: أن ينفعل مهدي بندق بعبارة ضُربت عنقه وسُلخ جلده وصُلب، لاسيما إن كان المضروب عنقه، المسلوخ، المصلوب؛ شاعرًا راح ضحية موقف فكري هو الحروفية (المذهب القائل بأن الحروف أسرار!) فهنا يجوز للشاعر أن

⁽١) ابن العاد: شذرات الذهب في أخبار مَنْ ذهب (الطبعة المزورة: دار الأقاق الجديد، بيروت، دون تاريخ) ٧/ ١٤٤.

 ⁽٢) راجع: السخاوي: انضوء اللامع بأهل القرن التاسع - العسقلاني: ذيل الدور الكامنة في أعيان المائة النامنة (والذيل يؤرخ الأهل القرن التاسع).

يراه بريئًا وضحية خدوعة، فيتوحَّد معه في وقت يضمها مع واقعة رفع المصاحف على أسنة الرماح في حرب عليّ ومعاوية التي جرت قبلها بقرون. ولا عبرة آنذاك بسكوت المصادر التاريخية عن النسيمي، بل ولا عبرة بأن اسمه الحقيقي نسيم الدين عليّ التبريزي - وليس عهاد الدين النسيمي٬٬٬ - ولا عبرة أيضًا بتفاصيل الواقعة التاريخية، والسؤال عمّ إذا كان النسيمي يستحق القتل أم لا.. العبرة، في النص الشعري، كائتة بالفجيعة على: إنسان حسن النية ذهب ضحية بريئة للخديعة السياسية. تلك هي الصورة المركبة للنسيمي في قصيدة مهدي بندق، ثم لتكن بعد ذلك أيّ حقائق تاريخية، فليس هذا موضعها.

وما قلناه لا ينطبق على قصيدة (عراد الدين النسيمي) لمهدي بندق، فحسب، وإنها ينسحب أيضًا على مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، فالحلاج هنا غيره هناك.. وابن الفارض والسهروردي في لا تسقني وحدي لسعد مكاوي، غير ما هما عليه في التاريخ.. وابن عربي في تجليات الغيطاني، غير ابن عربي التاريخي.. وهكذا في سائر الأعمال «التراثية» في الأدب المعاصر؛ فتأمل وتدبير..

华 荣 荣

بعد هذا (التلميح) إلى مفهوم جدلية الوقت، ننظر في مسرحية

⁽١) عُرف النسيمي بعياد الدين ونسيم الدين، والثانية هي الأشهر، كيا عرف بالنسيمي والتبريزي، والثانية هي الأشهر.. ولذلك ذكره ابن العياد باسم: نسيم الدين التبريزي! ويبدد أن مهدي بندق اعتمد على كتاب صغير عنوانه عمياد الدين النسيمي، لباحث إيراني غير معروف، وليس في الكتاب هوامش أو إحالات مرجمية.

غَيْلَانِ الدِّمَشْقِي على ضوء هذا المفهوم، وندخل إليها من ذلك المدخل الذي اقترحناه.. علمًا بأن (الوقت) هنا سيجمع بين بدايات القرن الثاني الهجري، حيث عاش غَيْلان وقَتل. ونهايات القرن العشرين الميلادي، حيث يعيش مهدي بندق ونعيش نفس (الحالة نفسها).. ذلك هو الزمن (النقدي) أو زمن القراءة؛ أما الزمن (الفني) أو زمن المسرحية، فهو الربع الأول من القرن الثاني الهجري، حيث عاشت شخصيات المسرحية: هشام بن عبد الملك الخليفة الأموى المتولى الخلافة بعد وفاة عمر بن عبد العزيز سنة ١٠٥ هجرية، الوليد بن يزيد بن عبد الملك ولي عهد هشام والخليفة من بعده، غيلان بن مسلم الدمشقى من أوائل القائلين بالقدرية، أو نفى الجبر عن أفعال العباد، الأوزاعي الفقيه المشهور، رجاء بن حيوة أحد كبار الكتاب في ديوان الأمويين، صالح الدمشقى أحد أصحاب غيلان .. وهؤلاء جميعًا شخصيات تاريخية فعلية، ومعهم شخصيات خيالية فنية: جليلة زوجة هشام بن عبد الملك، فاطمة بن أسد بن ربيع خطيبة صالح الدمشقى. وهناك شخصية لها (حضور) في المسرحية، وإن لم يكن لها نصيب من أي الحوار، وذلك هو، بحسب يعرِّفنا به مهدى بندق في بدء المسرحية: الأمير يزيد الملقب بالناقص لعرجه".. وهو تعريف قاصرٌ خاطئ! فيزيد الناقص هو: يزيد بن الوليد بن عبد الملك بن. مروان، انتزع الخلافة من الوليد بن يزيد بعد أن قتله وَمثَّل به سنة ١٢٦ هجرية. ولم يلقُّب بالناقص لعرجه، ولم يكن يحمل هذا اللقب

⁽١) مهدى بندق: غيلان الدمشقى، ص ٦.

عندما كان أميرًا! وإنها لَقَبُّوهُ بذلك بعد أن صار خليمَة، لأنه أنقص عطاء الجند عما كان مقررًا لهم(١٠)، ولأن آخر خلفاء الأمويين مروان بن محمد كان يسبَّه ويسميه: الناقص بن الوليد، فسبَّاه الناسُ الناقص(١٠).

ومسرح الأحداث هو دمشق، حيث يعود غَيْلان الدمشقي إلى مناظرة العلماء، ونصرة مذهب القدر الداعي إلى الحرية، فيعتقله الأمويون ويقتلونه مع صاحبه صالح، بعد أن كان الكل قد تآمروا عليهها: الخليفةُ هشام، وليُّ عهد الوليد، وزوجةُ هشام جليلة، الأوزاعي، رجاءُ بن حيوة، فاطمة.. إلخ.

والآن لندخل مدخلنا إلى العمل المسرحي، عبر هذه البوابات:

أولًا: القول في قتامة الوقت:

تعد مسرحية مهدي بندق من أشد الأعمال المسرحية المعاصرة قتامة، وهي في ذلك تنسّجم مع أعماله المسرحية الأخرى؛ كالسلطانة هند، وغيط العنب ۱۸۸۲ (۳.. وهاك بيان القتامة:

تبدأ المسرحية بالظلام والرعد والبرد القارس.. وتنتهي بالقتل والعَرَج! وما بين البدء والنهاية تتوالى المشاهد والفصول على النحو

⁽١) الذهبي: سير أعلام النبلاء (مؤسسة الرسالة، بيروت) ٥/ ٢٧٥.

⁽٢) الطبري: تاريخ الأمم والملوك (دار الكتب العلمية، بيروت) ٤/ ٢٣٧.

⁽٣) حين أشلت هذه المسرحية (غيط العنب ١٨٨٢) على مسرح سيد دوريش بالإسكندوية لأول موة سنة ١٩٨٧، قال النقاد والجمهور: هذا هو عرس المدم المصري؛ (من كلمة الغلاف الأخير لطبعة المسرحية الصادرة عن اشيئة المصرية العامة للكتاب، الإبداع العوبي ١٩٨٥).

التالي: الفصل الأول من مشهدين، يبدأ الأول بها يلي: دمشق عام ١٠٥ هجرية، الجانب الأيسر من المسرح مظلم تمامًا.. عاصفة شديدة بالخارج، فيرى البرق يومض عبر النوافذ، ويُسمع هزيم الرعيد بين الحين والحين. وينتهي المشهد بها يلي: ينفجر الرعد وتسود الظلمة المكان فجأة (لاحظ هنا أنه جاء بكلمة الظلمة قبل المكان!) والمشهد الثاني يبدأ بالآني: الجانب الأيمن مظلم.. وينتهي بأن: يتحرك غيلان وصالح، وعلى الجانب الآخر يتحرك الشبح (سنعود للكلام عن هذا الشبح بعد قليل).

والفصل الثاني يبدأ مشهده الأول بحريق دار الاستشفاء، ومن النوافذ يُرى الأفق مشبعًا بلون أحمر قان مختلطًا بالدخان.. وينتهي المشهد بقول جليلة لرفيق غيلان، صالح: اسمك (صالح) للموت.. ثم إظلام! أما المشهد الثاني، فينتهي بعد حوار بين فاطمة وأبيها إلى: يخرج مسرعًا، فتحاول هي أن تجذبه إليها، لكن لا تنجح، ومن تَمَّ تسقط على الأرض باكبة، بينما يُسمع صوت الكلب الباكي في الخارج.

والفصل الثالث فيه ما فيه من اعتقال غيلان وصاحبه، وسعي الخليفة هشام لتهديد غيلان بتسليم صاحبه صالح إلى حارس شاذ معتوه ليغتصبه، فيرضخ غيلان لمطلب هشام بالتوقيع على صَكِّ المناداة عن القول بالحرية، فيعود صالح إلى الزنزانة ليكسر أصابع غيلان، بناء على طلب غيلان نفسه، كيلا يتمكن من التوقيع.. ثم يأمر هشام بقطع أيديهما وأرجلهما، فيموت صالح، ثم يأمر الخليفة بقطع لسان غيلان وهو مصلوب، فيموت.. وتتهي المسرحية بقطع لسان غيلان وهو مصلوب، فيموت.. وتتهي المسرحية

بعبارة: ويُرى يزيد الشاب الملقّب بالناقص يسير بين الناس بعيدًا عن القصر (ستار الختام).

ما الذي يريده مهدي بندق من كل هذه القتامة؟ قد يقال: إن المبدع يلجأ إلى استدعاء التراث لكي يقوم بعملية إسقاط على الحاضر .. وقد نقول: إن مهدي بندق يغوص في التاريخ لكي يفعل العكس، أعنى أن يجعل اللحظة الماضية، بتفصيلاتها الدقيقة، هي التي تستدعي الحاضر؛ فتسقط عليه همومها. لكن القول الفصل، هو أن مهدى بندق يجمع هنا بين الحاضر والزمن الماضي، في إطار (الوقت) فمن زمن الأمويين يستقى الأحداث، ومن الزمن الحاضر يُضفى القتامة؟ فيكون في النهاية ذلك المزيج الذي هو (مسرحية غيلان الدمشقى) ففيها أحداث الماضي وقتامة الحاضر، وفيها قتامة الماضي وأحداث الحاضر.. ولا عبرة آنذاك بالحقيقة الموضوعية، ولا بتطور التاريخ. فالحقيقة الموضوعية أن غيلان اتُّهمَ عند الخليفة هشام لا بكونه قدريًا مناديًا بحرية الإنسان، ولكن بكونه رجلًا حقودًا يتشفيً! إذ أن (القدرية) كان غيلان قد تاب عنها على يد الخليفة عمر بن عبد العزيز قبل تَوَلَّى هشامُ الخلافةَ بسنوات، وقد روت متون التاريخ أن غيلان احتج أمام الخليفة عمر بن عبد العزيز على صحة القدر بالآية: ﴿ هَلْ أَنَّى عَلَى ٱلْإِنسَنِ حِينٌ مِن ٱلدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْتًا مَّذَكُورًا ١ اللَّهِ إِنَّا خَلَقْنَا ٱلإنسَانَ مِن نُطُفَةٍ أَمْشَاجٍ نَبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَهُ سَمِيعًا بَصِيرًا ۞ إِنَّا هَدَيْنَهُ ٱلسَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كُفُورًا ﴾ وهي آيات تدل على الحرية الإنسانية، إلا أن الخليفة عمر بن عبد العزيز أمره بإكمال التلاوة، فقرأ غيلان إلى قوله تعالى: ﴿إِنَّ هَاذِهِ. تَذَكِرَةٌ فَمَن شَآةً أَغَمَذَ إِلَى رَبِّهِ. سَبِيلًا ﴿٢٠٠) وَمَا نَشَآءُونَ إِلَّا أَن يَشَآءَ ٱللَّهُ ﴾ وهي آيات تدل علي الجبرية.. وهكذا استتاب عمرُ غيلانًا. وقصة اللقاء بينهما أوردها الملطي في التنبية، وابن نباته في سرح العيون، والمسعودي في مروج الذهب.. وبعد الاستتابة ولَّاه عمر ديوان المظالم وبيع الخزائن. فوقف غَيْلان ينادي على متاع الأمويين قائلًا: تعالوا إلى متاع الخونة، تعالوا إلى متاع الظلمة، تعالوا إلى متاع من خلف رسول الله ﷺ في أمته بغير سُنته وسبرته! فمر به هشام بن عبد الملك وقال: أرى هذا يعيبني ويعيب آبائي، والله إن ظفرت به لأقطعن يديه ورجليه! فلما تولى هشام الخلافة، خرج غيلان وصاحبه صالح إلى أرمينية، فأرسل هشام في طلبهما، فجيء بهما، فحبسهما أيامًا ثم أخرجهما وقطع أيديهما وأرجلهما.. فأقبل غيلان على الناس وقال: قاتلهم الله، كم من حق أماتوه! وكم من باطل قد أحيوه! وكم من ذليل في دين الله أعزوه! وكم من عزيز في دين الله أذلوه! فقيل لهشام: قطعت يدي غيلان ورجليه، وأطلقت لسانه، إنه قد أبكي الناس ونبههم إلى ما كانوا عنه غافلين؛ فأرسل هشام إنيه من قطع لسانه، فمات رحمه الله(١) ومن الحقائق الموضوعية أيضًا، أن هشامًا كان يكره العنف والقتل؛ بل كان حكيمًا في خلافته التي امتدت عشرين سنة.. وأن غيلان كان يقول بالإرجاء، وهو مذهب

 ⁽١) إبن المرتضى: المنبة والأمل، من كلام القاضي عبد الجبار.. نشره علي سامي النشار وعتسام الدين محمد، بعنوان: فوق وطبقات المعتزلة (دار المطبوعات الجامعية - الإسكندرية ١٩٧٢)
 ص. • ٤.

يرجع الحكم على أفعال العباد إلى يوم القيامة، وهو بالتالي أقرب إلى الجبرية منه إلى القدرية.. وغير ذلك الكثير من الحقائق الموضوعية التي أسقطها مهدي بندق كي يصل بالوقت إلى حالة معينة من التوحُّد، تجعل قارئ المسرحية ومشاهدها في حالةٍ مسرحيةٍ يتوحَّد فيها مع (التاريخ) الذي أراده مهدي بندق، فيرى (الواقع) على نحو ما يريده المؤلف من قتامة وقهر سياسيّ للفكر.. ولأن مهدي بندق يريد أن يعمِّق حالة التوحُّد، ويدمج لحظة الحاضر بلحظة ماضية: تعمَّدَ عدم الإشارة إلى السياق التاريخي.. فلم يذكر أن يزيد بن الوليد بعد توليه الخلافة سوف يقرِّب أصحاب غيلان وأتباعه الباقين".. وأن المعتزلة بعد ذلك سوف يضعون غيلانًا في طبقاتهم، وأن الفكر المعاصر ليس كله مضطهدًا! فالغرض الفني هنا يقتضي فقط دمج لحظة قتل هشام لغيلان، بلحظة قتل السياسة المعاصرة للآراء الحرة، ليكون الوقت الذي فيه: يتوحَّد غيلان مع مهدي بندق مع المتلقى للعمل الفني، ليظلهم جميعًا ستار الكآبة والقتامة.. وذلك ما نجح فيه مهدي بندق على الستوى الإبداعي.

ومن هذه الصيغة التي يطرحها مهدي بندق، ومن هذه القتامة للوقت؛ نخرج إلى القول إنّ هذه المسرحية ـ بل بقية إبداعات مهدي

⁽¹⁾ ذكر الطبري أن يزيد بن الوليد: قبل إنه كان فدريًا (تاريخ الأمم والملوك 4/ ٢٧٣) وهو ما بؤكده الذهبي بقوله: عن عمد بن عبد الله بن عبد الحكم، سمعت الشافعي يقول: لما وُلِّي بريد بن عبد الرليد، دعا الناس إلى القدر وحمايم عليه، وقرَّب غيلان، أو قال: أصحاب غيلان، قلت: كان غيلان قد صفيه هشام قبل هذا الوقت بسنة (سير أعلام النبلا، ٥/

بندق ـ لا تهدف إلى تقديم الفن الذي يهدف إلى الإمتاع والمؤانسة، وإنها يأتي في إطار التبصرة وتثوير الواقع.. فمثل هذا العمل لا يعنى بالجميل من الفن، قَدْرَ عنايته بالجليل منه؛ ولا يعنى بالتاريخ، إلا بقدر ما يُعينه على رؤية الواقع والثورة لتغييره. ومع ذلك، ففي المسرحية شيء من الفن الجميل، وشيء من التاريخ.. لكنهها بالكم والمقدار اللذين لا يصرفان النظر عن الجليل وعن الرغبة العميقة في الحزوج من قتامة اللحظة، الماضية/ الحاضرة، التي ارتهنت قتامتها بنمط السلطة السياسية القائمة.. كما سيأتي بيانه.

ثانيًا: القول في السلطة:

السلطة هي الشاغل الأكبر لمسرحية مهدي بندق، فعلى الرغم من أنه جعل من (غيلان) المفكر القدري عنوانًا لمسرحيته، إلا أن الشخصية التي كان لها أكبر مساحة من (الحضور) هي شخصية الخليفة هشام بن عبد الملك عمل السلطة السياسية، تليها شخصية الوليد بن يزيد، ولي العهد الذي بدأ به مهدي بندق التعريف بشخصيات المسرحية، بينها تأخر التعريف بغيلان إلى الرقم السادس في ترتيب الشخصيات التي يعرفنا بها قبل بدء المسرحية.

وحضور هشام طاغ ممتد بطول المسرحية، ففي النصف الأول منها ظل هناك هذا (الشبح) الذي يتحرك في الجانب المظلم من المشاهد، فيتصنَّت على الجميع، بمن فيهم زوجته وولي عهده الوليد.. ثم نعرف في النصف الثاني من المسرحية أنه كان الخليفة هشام، وفي المشهد الأخير عقب موت غيلان - تنتهي المسرحية دفعةً واحدة، تسطع إضاءة توبه على الجانب الأيمن، حيث يجلس هشام على العرش مرددًا: يا ويلتي من ذلك المظلوم يوم القيامة.

وانشغال مهدي بندق بقضية السلطة السياسية، ينعكس أيضًا في انشغال معظم شخصيات المسرحية بهشام، فنراه حاضرًا في حوار الوليد وجليلة، وحوار غيلان وصالح، بشكل دائم يظهر منه أنهم لم يتبينوا بعد، الصورة الحقيقية لهشام إلذي هم فيه مختلفون، حتى يفصح هو عن نفسه أو يفصح عن حقيقة السلطة في نهاية الفصل الثاني قائلًا:

الحاكمُ حقًا مَنْ لا يعرف حبًا لامرأة أو رجلٍ أو طفل الحبُّ الأوحد عند الحاكم حبُّ السُّلطة الحاكمُ مثل عُقابٍ يجعل مسكنه فوق أعالي الطود لا تأخذه سنَةٌ أو نوم

حتى الخلوة لا تمنعه أن يتسمَّع زحف الثعبان الأرقط وفحيح الحية..

> إن الحاكم مهما تكن الأيدي مطلقةٌ منه لا يملك إعدام الناس بلا تبرير مقنع إني مثل الجد «معاوية» الداهية الأعظم

لا أقطع بين الناس وبيني شعرة فإذا شدُّوها أرخيتُ وإن أرخوا، جدلت أنا منها حبلًا مثل الصُّلب أشنق فيه الأعناق الخطرة ... حتى لو كسب عدوى موقعةً، فأنا المتصر

.. حتى لو كسب عدوى موقعه، قانا المنتصر بخاتمة الأمر

وجهي هذا بحمل أقنعةً لا حصر لها .. وأنا من؟!

إني يا سيدتي تجسيدٌ للأهداف العليا

تلك هي صورة السلطة التي يجسّدها هشام في المسرحية، أو بالأحرى: الصورة التي أراد له مهدي بندق أن يجسّدها! والمقصد (الفني) هنا هو هذه الصورة بالذات، لا صورة هشام بن عبد الملك (التاريخي) الذي تضاربت فيه الآراء، فكان الدكتور النشار يصفه بأنه: فاجر بني أمية (۱٬۰۰۰ بينا وصفه الذهبي المؤرخ المحايد والعلامة في نقد الرجال بأنه: كان حليها، غضب مرة على رجل، فقال: والله لقد همتُ أن أضربك سوطًا.. وعن الواقدي: ما رأيت أحدًا من الخلفاء أكره إليه الدماء ولا أشدً عليه من هشام.. قال ابن عيينه: كان هشام

 ⁽١) علي سامي النشار: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، الجزء الأول (الطبعة الرابعة) ص ٣٤٠.

لا يُكتب إليه بكتاب فيه ذكر الموت''. وتلك صورةٌ أخرى لهشام، الموصوف آنفًا بالفاجر!، لم ينفرد بها الذهبي، وإنها وردت بصيغ نختلفه في ترجماته التي دوَّنها مؤرخون معتمدون، ليسوا محل شُبهة، وبينهم وبينه دولٌ وقرونٌ طويلة'').

لكن مهدي بندق يتجاوز هذا التضارب والاختلاف حول شخصية هشام (التاريخي) ليقدمه إلينا بالصورة التي نراها في المسرحية، صورة الحاكم الذي: يدخل الخلوة (وهو أمرٌ لم يعرف عن هشام بن عبد الملك، وإنها اشتهر به الرئيس السادات) ويجسَّد الأهداف العليا للدولة (وهنا نتذكر الرئيس جمال عبد الناصر) بل يتوجَّد في الصورة مع معاوية القائل: لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت إن أرخوا شددتُ وإن شدوا أرخيت. بل صورة الإله الذي: لا تأخذه سِنةٌ ولا نوم!

هذه الصورة المركبة للسلطة، هي التي تفسّر قتامة الوقت.. وهي التي قتلت غيلان الدمشقي، وقتلت المفكرين الأحرار في العصر الحديث.. وها هنا إشارة:

لماذا أطال مهدي بندق في وصف مشهد اعتقال غيلان الدمشقي، وجعل معظم حوار الجزء الثاني من المسرحية يدور في المُعتقل ــ مع

⁽١) اللمبي: سير أعلام النبلاء ٥/ ٥٠٠.

⁽۲) انظر ترجمة هشام بن عبد الملك في المصادر الآتية: تاريخ الطبري ٤/ ٢٦٨ - تاريخ المعقوبي ٣/ ٥٧ - مروج الفحب ٢/ ١٤٣ - الكامل في الناريخ لابن الأثير ٥/ ٢٦١ - تراقالجنان (/ ٢٦١ - فوات الوفيات ٤/ ٢٣٨ - النجوم الزاهرة 1/ ٢٩٦ - شفرات الفحب ١/ ١٦٣

أن الأخبار الواردة في المتون تقول إن هشام اعتقل غيلان أيامًا فقط_ ولماذا أضاف من عنده تلك الصورة الرهيبة لكسر صالح الدمشقي أصابع غيلان.. هل لأن مهدي بندق نفسه عاني بالفعل الاعتقال في زمن عبد الناصر والسادات، وشاهد بعيني رأسه كيف تتكسّر العظام؟ هذا محض سؤال يكشف عن مشروعية الحركة الجدلية في إطار الوقت، على النحو الذي أوضحناه في البداية.. وهي الحركة التي تنتقل بين الحاضر والماضي لتركُّب صورة السلطة التي: قتلت معبد الجهني القدري (القائل: لا قَدَر والأمر أنف) سنة ٨٠ هجرية، والجهم بن صفوان الأشد جبرية (المذهب الذي روَّج له الأمويون) سنة ١٢٨ هجرية، وغيلان بن مسلم الدمشقى (المرجئ، القدري) سنة ١٠٦ هجرية، والجعد بن درهم (القائل بضرورة التأويل العقلي للقرآن) سنة ١٢٠ هجرية.. والإخوان المسلمين، والماركسيين في الستينيات من القرن العشرين! فالسلطة، في حقيقة أمرها، تعلو كل مذهبِ ورَأْي أيًّا كان، ولا تتورع عن قتل مخالفها أيًّا مَنْ كان!

ويستكمل النصُّ المسرحي جوانب الصورة الكلية للسلطة في باستعراض الرتوش اللازمة لها، فنجد البطانة الفاسدة للسلطة في شخصيات الوليد بن يزيد وليَّ العهد، وجليلة زوجة هشام، وفقهاء السلطان الذين يمثلهم في النص: رجاء بن حَيْوة، الأوزاعي.. على الرغم من أن الحقيقة (التاريخية) لكلا الشخصيتين الأخيرتين، تخالف صورتيهما في المسرحية، أو بالأحرى: استكالهم لرسم صورة السلطة

في المسرحية. ذلك أن رجاء بن حيوة لم يكن في الحقيقة ذلك الفقيه الساذج (المنحط) الذي ورد في النص المسرحي أنه نال «وظيفة المستشار» لأن أمه أهدت للوليد بن يزيد: جاريةً ودارًا(١٠). بل كانت للرجل مرتبةٌ مرموقة في بلاط الأمويين منذ عهد عبد الملك بن مروان، ومن بعده ابناه الوليد وسليان، ثم عمر بن عبد العزيز وهشام بن عبد الملك").. وكذلك لم يكن الأوزاعي على هذا النحو الرديء الذي ظهر به في المسرحية، صحيحٌ أن الرجل كان يكره القدرية، لكنه لم بناظر غيلان كي يقيم عليه الحجة، كما ورد في النص المسرحي، وليس صحيحًا ما قاله الدكتور على سامي النشار من أن: لم يستحلُّ أحدُّ من علماء المسلمين دماء القدرية كما فعل الأوزاعي.. الذي قدَّم غيلانَ بن مسلم، لسيف فاجر بني أمية: هشام بن عبد الملك". ذلك لأن الأوزاعي حين قُتل غيلان كان في الثامنة عشرة من عمره (ولد سنة ٨٨، وتوفي سنة ١٥٧ هجرية)(١) ولم يكن له أي دخل بمقتل غيلان

⁽١) مهدي بندق: غيلان الدمشقي ص ٣٠.

⁽٢) انظر ترجته في: الطبقات لا بن سعد ٧/ ٤٥٤ - وفيات الأعيان ٢/ ٣٠١ - شفرات الذهب ١/ ٢٥٥ ... وغيرها. والمعروف أن رجاء بن حيوة لم يكن بينه وبين هشام بن عبد الملك وفاق - على نحو ما جاء في المسرحية - وقد أورد الطبري سبب الحلاف في رواية طويلة (تاريخ الطبري ٤/ ٢٠٠) وهو ما أوجزه الذهبي بقوله: كان في نفس هشام منه خيي ما لكونه عمل على تأخيره وفت وفاقا أخية سليان، وعقد الحلافة لا بن عمه عمر بن عبد المزيز (سير أعلام النبلاء ٤/ ٥٥٩).

⁽٣) نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام ١/ ٣٤٠.

⁽٤) انظو ترجمة الأوزاعي في: الطبقات لابن سعد ٧/ ٤٨٨ _وفيات الأعيان ٣/ ١٢٧ _شفوات اللَّحب ١/ ٢٤١١ . وغيرها.

الى نحو ما ورد في "المناظرة" الطويلة التي جاءت في صفحات ١١٨، ١١٩ ١٢٠، ١١٩ من مسرحية مهدي بندق: وهي المناظرة التي انتهت بأن الباح الأوزاعي لهشام دَمَّ غيلان!.. وهنا ينبغي لي أن أقولُ مصحِّحًا ذلك الوهم الذي وقع فيه الدكتور النشار فأوقع فيه معاصرينا: إن الذي ناظر غيلان هو ميمون بن مهران. وقد روى الطبري القصة كاملة على النحو التالي:

حدَّني أهد.. قال هشام لغيلان «ويحك يا غيلان، قد أكثر الناس فيك، فنازعنا بأمرك فإن كان حقًا اتبعناك، وإن كان باطلًا نزعتَ عنه» قال غيلان: نعم، فدعا هشامُ ميمونَ بن مهران ليكلِّمه، فقال له ميمون: سلْ، فإن أقوى ما تكونون إذا سألتم، قال غيلان له: أشاء الله أن يُعصى؟ فقال له ميمون: أَفَعُصِى كارهًا! فسكت. فقال هشام: أجب، فلم يُجبه: فقال هشام: لا أقالني الله إن أقلتُه. وأمر بقطع يديه ورجليه"

ومن ناحية أخرى، فإن كان الأوزاعي (التاريخي) قد عارض المذهب القدري وكره القدريين، فإنه عارض الوليد _ وَلِيَّ العهد _ وكرهه كراهية أشد، فقد روى ابن حنبل في المسند عن الأوزاعي هذا الحديث النبوي: وُلد لأخي أم سلمه ولله، فسموه الوليد، فقال النبي السميتموه بأسهاء فراعينكم، ليكونن في هذه الأمة رجلٌ يقال له الوليد، لهو أشدُ لهذه الأمة من فرعون لقومه (٣).

⁽١) الطبري: تاريخ الأمم والملوك ٤/ ٢١٩.

⁽٢) ابن حنيل: المسند، الجزء الأول ص ١٨٠.

.. ولا يهمنا هنا إنْ كان الحديث صحيحًا أم لا، وإنها يعنينا رواية الأوزاعي له، وبالتالي حرصه على إظهار كراهيته للوليد بن يزيد.

ويضاف لما سبق، أن الأوزاعي لم يشغل منصبًا (حكوميًا) في دولة بني أُمية، اللهم إنه تولى القضاء يومًا واحدًا في خلافة يزيد بن الوليد الناقص و واستعفى منها، فأعفاه الخليفة. وحين جاء العباسيون، وقف الأوزاعي موقفًا شجاعًا كاد يكلفًه حياته، إذ حاول عبد الله بن عليّ العباسي، أن يستخرج منه فتوى بإباحة دماء الأموين وأموالهم، فرفض الأوزاعي. يقول اللهجي: وقد كان عبد الله بن عليّ ملكًا جبارًا سفاكًا للدماء، صعب المراس، ومع ذلك فالإمام الأوزاعي صدعه بِمُرِّ سفاكًا للدماء، وعلى السوء الذين يحسنون للأمراء ما يقتحمون به من الطلم والعسف، ويقلبون لهم الباطل حقًا لعنهم الله أو يسكتون مع القلم والعسف، ويقلبون لهم الباطل حقًا لعنهم الله أو يسكتون مع القدرة على بيان الحق".

 (١) الله هي سير أعلام النبلاء ٧/ ١٢٥: وتفصيل الواقعة التي جرت بين الأوزاعي وعبد الله بن على كالتال:

قال الحاكم.. اجتمع الثوري (سفيان) والأوزاعي وعُبَّاد بن كثير بمكة، فقال الثوري للأوزاعي: حدثنا يا أبا عمر حديثك مع عبد الله بن علي، قال: لما قدم الشام وقتل بني أمية، جلس يومًا على سريره، وحباً أصحابه أربعة أصناف، صنف معهم السبوف المسللة، وصنف معهم الكافررة أقطاع الأطبار (سلاح له فأس) وصنف معهم الاعدادة، وصنف معهم الكافر وأخذ اثنان يتضيّدي وأدّخاطي كوب الملتوعة، ثم بعث إلى قبل صرح، بالباب أنزلوني، وأخذ اثنان يتضيّدي وأدّخاطي بين الصغوف حتى أقاموني مقاتاً أسمع كلامي، فسلمت، فقال: أثت عبد الرحم بن عمر الأراعي؟ قلت: نعم، أصلح الله الأمير. قال: ما تقول في دما، بني أمية (كان عبدالله يومها لا قدل يشعر بحالا منهم)؟ هنال مسالة رجع يربد أن يقتل.. نقلت: فعاك ذكان بينك ويشهم عهود! فقال: وعمل اجملني وإياهم لا عهد بينا.. فقلت: معاوهم عليك حرام. فغضب، وانتفخت عبناه وأوداجه فقال إن وعمك وإلاً قلت: قال رصول اله نظرة الإيمل دم

فإذا انتقلنا من هذه الصورة (التاريخية) إلى الصورة الفنية للشخصيات، وجدنا الأوزاعي يُفَصَّل للوليد بن يزيد الفتاوى على نحو مهين (صفحة ٢٩ من المسرحية) بل يصدع لكلام الوليد على ما يظهره الحوار التالي من حقارة للبطانة كلها:

- الوليد: هل يُلزم أحدًا هذا الختم على تلك الورقة؟

-الأوزاعي (مندهشًا): طبعًا يُلزم صاحبه.

- الوليد: لا . لا يُلْزِمَهُ يا خنفس.

-الأوزاعي (غاضبًا): لا يلزمه كيف؟

- الوليد (والشر في عينيه): لا يلزمه يعني لا يلزمه ..

 رجاء بن حيوة (لاكزًا الأوزاعي وهامسًا): لا يلزمه يعني لا يلزمه.

-الأوزاعي (منهارًا فجأة): بالَّلا.. لا يلزمه يعني لا يلزمه.

ـ الوليد: تعجبني.

وهكذا يتم إفراغ الشخصية التاريخية من محتواها الفعلي، ليملأها

امرئ مسلم إلا بإحدى ثلاث: نيب زان، ونفس بنفس، وتارك لدينه، قال: ويجك، أوليس الأمر لنا ديانة؟ قلت: وكيف ذاليس كان رسول الله في قد أوصى إلى عني؟ قلت: لو أوصى إليه ما تحكِّم المحكِّمةِ إلى عني الله عنه وبين الدوس بالتحكيم بينه وبين معاوية؛ فتشاور الحكيان: أبو موسى الأشعري وعمو بن العاص) فسكت وقد اجتمع غضبًا.. قال: فها تقول في أموال بني أمنية؟ قلت: إن كانت لهم حلالًا، فهي عليك حرام، وإن كانت عليهم حرامًا، فهي عليك أحرم.. فأمرني، فأخرجت.

النص المسرحي بمحتوى مغاير، ليكون النص داعبًا الملتقي إلى تلك الحركة الذهنية، للانتقال من حالة الفقيه المعاصر الذي يوظّف الدين للسلطان، ولترتسم في الذهن في نهاية الأمر الصورة المركبة للسلطة داخل إطار الوقت.

ثالثًا: القول في المعارضة السياسية:

لم يكن غبلان الدمشقي (التاريخي) معارضًا سياسيًا بالمعنى الدقيق للكلمة، ولم يكن مذهبه القدري مناوَأة أيديولوجية للفكر الرسمي في دولة الأمويين. فقد رأينا أن غيلان تاب عنه على يد الخليفة عمر بن عبد العزيز، ورأينا أن بعض الجرين نقيض القدرين - فتلوا على بد الأمويين، ورأينا أن خليفة أمويًّا (كيزيد الناقص) كان يروِّج للقدرية. بل الأكثر من ذلك، أن غيلان لم يكن يتصف بأي قدر من النضالية والبطولة، فقد (هرب) من الشام بعد وفاة عمر بن عبد العزيز، وتوليًّ هشام الخلافة، واتفقت المصادر على أنه (فز) مع صاحبه صالح إلى أرمينية، لكن هشام (قبض) عليها وقتلها في العام الأول من خلافته، لسبب في الغالب شخصيًّ، هو إمعان غيلان في الهزء بآل أمية حين للموية.

لكن غيلان (المسرحي) يتخذ صورةً أخرى.. فهو أولًا الشاعر الذي تنساب منه الكلمات في رِقَّه، فعلى لسانه جاء: ها هي ذي شمس الرهمن تطل علينا، فتذوب السحب حياء، أولست تراها يتحدَّر منها الدمع على وجنات الطرق الوردية، ما أجمل سوق دمشق وقد بدأ الناسُ يعودون إليه (١٠). وهو ثانيًا المناضل الذي يعود برغبته من أرمينية، فعلى لسانه جاء: بل نحن سنبقى، وسنعمل حتى نهزم أمراء أمية، الليلة سوف نواجه حُجَّهم، ثم نعود إلى داري في ربض فراديس دمشق (١٠). وهو ثالثًا قائد الثورة الذي يرفض أن يتخلَّ عن جموع الثوار المعارضين ظلم السلطة، وعلى لسانه جاء: فلهاذا تطلب مني أن أتخلى عن كوكبة رجال ترقد فوق الجمر الآن، ومدى الأسواط تمزقهم في السجن؟ ما فعلوا إلا أن نطقوا بالحق.. كوكبة شباب تتألق في جسد الأمة، هي نبضٌ في صدر الغضب القادم، إنذارٌ للحكام الظلمة، وبشيرُ معارضةٍ عامة، هم صُورٌ تنفخ في تلك الجثث الحية، كي تبعث من رقدتها أحياء الروح، هم شمسٌ تسطع في ديجور الليل بكلمة لا، أروع لفظ في قاموس الحرية.. إني ما جثت سوى من أجلهم، لأساندهم في مختهم وأُحَرِّرُهُمْ من هذا الأسر.

وهكذا تستدعي اللغة بإشاراتها المتنوعة، الصورة المعاصرة للمعارضة السياسية، فيمتزج غيلان هنا مع صورة الثائر بكل ما تقتضيه تلك الصورة من شاعرية إنسانية وجسارة في المواجهة وتضامن مع الجموع الهادرة! ولأن الصورة الكلية لا تكتمل إلا بالبراءة.. أعني على النحو الذي رأينا في القطعة الشعرية التي توقفنا في بداية الكلام عندها (من قصيدة: عاد الدين النسيمي) فلا بد هنا لغيلان أن يكون بريئًا، حَسَن النية، تتجلى براءته وحسن نيته في هذا الحوار مع صالح:

⁽١) غيلان الدمشقي، ص ٣٦.

⁽٢) غيلان الدمشقي، ص ٣٨.

غيلان: ليس هشام بالغادر يا صالح
حقًا قد تسبق أُمُويِّتُهُ أحيانًا عَقْلَهُ
لكن الرجل يناضل في داخل نفسه
حتى لا يشبه أسرته الزنديقة
صالح: هو أقسم لو صار الأمر إليه
أن يصلبك على باب دمشق
والآن وقد صار مليكًا يجلس فوق العرش
هل تحسبه يحنث في قسمه؟
عيلان: هذا قَسَمُ الغضبان فلا تثريب عليه

هيا اطعم من هذا الفسنق

أو خذ هذي البيضة حتى تصلب طولك (ويمد يده إلى الطعام ضاحكًا وهو يركّز على كلمة تصلب).

وهكذا يتخذ غيلان في المسرحية مواصفات البطل التراجيدي بالمفهوم الأرسطي، فنراه يسير إلى (قَدَر الله المحتوم) على النحو الذي عَبَّر عنه صالح الدمشقي بقوله: الحق أنا لا أقهم كيف تسير إلى الشرك المنصوب مبتسمًا وكأنك تذهب يا غيلان إلى حفل زواج".. ليتوحَّد

⁽١) غيلان الدمشقي، ص ٣٦.

في ذهابه هذا مع كل مناضل سياسي: لم يضع مصحفًا فوق رمحه الدمشقى قط^(۱).

ولأن غيلان هنا يتحرك في إطار الوقت، وليس في لحظته التاريخية، فإن مذهبه في القدر سوف يخرج عن معناه الميتافيزيقي القديم، كموقف كلامي (نسبة إلى علم الكلام عند المسلمين الأوائل) ينطلق أساسًا من فهم خاص للنصوص الدينية، القرآنية على وجه الخصوص، لينتهي بعد ذلك، على يد المعتزلة، إلى تقرير أن العدل الإلهي يقتضي نوعًا من الحرية الإنسانية التي تترتب عليها معقولية الثواب والعقاب يوم القيامة؛ وهو ما يعرف في المباحث الكلامية بالتخيير في مقابل التسيير.. فإذا بالمذهب القدري هنا يتشح بثوب الليبرالية بمفهومها المعاصر، فنرى غيلان ينادي بالحرية كمفهوم إنساني عام، لا يقتصر على الفهم الكلامي للنص القرآنى، بل يتعدى ذلك إلى إعمال العقل بمفهومه الإنساني الشامل، ولهذا لم يكن اتفاقًا أن يذكر مهدي بندق على لسان غيلان في صفحة ٤٤ من النص المسرحي قوله: إن سلاحي القرآن وعقلي! ثم يتغير الترتيب حين يذكر في صفحة ١١٨ على لسان غيلان: مصدر قولي عقلي وكتاب الله! وهكذا يسبق العقل في النهاية النصَّ الديني، ليدعم الموقف (الليبرالي) الإنساني العام، متجاوزًا الموقف (القدري) الإسلامي الخاص_ومشتملًا عليه في الوقت نفسه ليكون هذا المفهوم الأشمل للحرية، قرينًا للمعارضة السياسية التي تواجه القهر، القهر الذي هو

⁽١) مطلع تصيدة عهاد الدين النسيمي.

قرين السلطة.. ثم تصبح هذه الخرية هي دعامة كل معارضة سياسية وغير سياسية، فنجد غيلان ينادي بحرية المرأة في خلع الحجاب (ص ٤٠)، وبحرية العبيد (ص ٦٣) بل حرية الإنسان في تناول ما يشتهيه من طعام (ص ٣٧).. حتى تصير الحرية تمثلاً بالإله:

-غيلان: يا صالح، كُنَّ مثل الله بديمًا في ذاتك. واخلقُ أفعالك في حرية وتحرَّك في كل مكان لا تجمد فالله يقول بقرآنه: كل يوم هو في شأن وتفرَّدُ

> فالله يقول: «لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ» إن صرت سعيدًا، لو لحظات، فاضحك تعشق هذي البنت؟! تزوج منها لا تخجل جوعان أنت الآن، فالك لا تأكل

هذه (الحرية) هي: القول المستخدم من أجل التفيير ".. وهي التي تعارض السلطة القاهرة، الغشومة، المستبيحة خصوصية الإنسان، المبيحة لدمه إن لزم الأمر؛ كها في قول هشام:

-إني يا ولدي السلطان المستول عن

⁽١) غيلان اللمشقي، ص ١٤.

الدولة من حقي أن أتسلل، أدخل في أي مكان من حقي أن أخدع هذا أو ذاك، ولا أخدع من حقي أن أقتل أحيانًا، أو فيقينًا أقتل (1)

وفي مواجهة ذلك، تكون المعارضة الحرة.. متوسلةً بالدين أو بالعقل، أو بكليهما، على نحو ما ورد ببيان المعارضة في نهايات النص المسرحي، على لسان غيلان (من بحر المتقارب!):

فَيَا مُسْلِمَ العَصْرِ لاَتَسْتَكِنْ وَقُلْ للطَّغَاةِ أَنَا مُخْضُ حُرْ أَذِلُ عَنْ ثِيَابِكَ هَذَا الغُبَارَ ونَظَفْ عَنِ الرُّوحِ هَذَا القَذَرْ وخُذْ فِي يَدَيْكَ تُراثَ النَّيي وزِذْ فَوْقَهُ العَقْلَ ثُورًا يَضِي عَلَى نُـورِهِ فِي الجَيِينِ الأَغْرِ فَيَا زَال دِينُكَ نَبْتَ العَرَار يَضُوعُ بِطِيبِ الغَدِ المُتَظَرِّ (")

رابعًا: القول في اللغة وعيار الشُّعر:

لما كانت (الجدلية) هنا تتم في إطار (الوقت) الجامع بين الزمن

⁽١) غيلان الدمشقي، ص ١٠٤.

 ⁽٢) غيلان الدستمي، ص ١٣٠ ـ ويُلاحظ أن البيت الرابع بلا صدر، وعَجُر البيت موزونٌ على
 نفس البحر والقافية نفسها لكي يُصلح به الشاعر تخلُّه عن القافية في عَجُر البيت الثالث.

الماضي لغيلان الدمشقي، أعني بدايات القرن الثاني الهجري؛ والزمن الخاضر لمهدي بندق - نهايات القرن العشرين الميلادي - والزمن الآتي للمتلقّي.. فقد وجبت ضرورةً أن تعكس اللغة، وعروض الشعر، بنية الوقت الجامعة؛ لكي تسهم في تحريك الجدل داخل تلك البنية، وتبرز الصور الكلية الناتجة عن هذه الحركة الجدلية.

من هنا، لم يصطنع مهدي بندق في مسرحيته اللغة التراثية بكامل هيئتها وإيقاعاتها، ولم يصغ النصّ في قوالب اللغة المعاصرة؛ وإنها جمع بن الاثنين في سبيكة واحدة يرتبط فيها العنصر (التراثي) في زمن غيلان القديم، مع العنصر (المعاصر) لزمن مهدي بندق، ليكون المجموع هو الصيغة اللغوية الدالة على الوقت.. وقد نجح النص المسرحي في هذا (السّبْك) دون أن تحدث فيه عملية الخلخلة الناتجة عن الحركة المتوالية الدائرة بين اللغة التراثية واللغة المعاصرة، وهو نجاحٌ يرجع بالطبع إلى إمكانات المؤلّف اللغوية، وقدرته على توجيه النص المسرحي (وإن كانت لنا بعض الملاحظات على ذلك، سوف نوردها فيها بعد).

تقابلنا في النص تعبيرات تراثية جلبها المؤلف من الأخبار القليلة عن غيلان الدمشقي في المصادر والمتون التاريخية القديمة، كإخبارهم أن دار غيلان كانت في ريض فراديس دمشق وهي صيغة تكررت مرتين في النص داخل سياقين شتلفين (ص ٣٨، ٣٣) ومثيل ذلك تعبيرات مثل: المقتل غيلة، سوق النخاسة، المبيعة، المدد الزاحف

خراسان، زقاق الصباغين، الحانات والبيهارستانات (۱۱)، نفحات القرد. وغير ذلك من المفردات والتراكيب القديمة. كما تقابلنا التعبيرات شديدة المعاصرة مثل وصف الناقدة الأدبية، وتعبير عقل المتآمر والمغوغاء، ومصطلح عهد الإصلاح.. وغير ذلك. وهذا كله يتصل ويندمج في الجمل الحوارية بين شخصيات المسرحية، دون أن نلحظ هذه النقلة بين لغة القديم والمعاصر، بل يصل الاندماج غايته حين يتم التشكيل اللغوي بين المفردات، كما في قوله: حزب الإرجاء (ص ٣٦، ٩٥) ليعطي «المرجئة» وهم تلك الجاعة الكلامية القديمة، دلالة «الحزب» بمفهومه السياسي المعاصر.

إلا أن التوفيق لم يحالف مهدي بندق في بعض الأحيان، إذ انفلتت منه اللغة حين استخدم مثلًا - الجملة الحوارية: ضَعْ بطيحًا صيفيًا في بطنك (ص ٣٤)، فهنا لم تسعفه التعابير التراثية ولا العاصرة، فجاء التعبير عاميًا في روحه، ركيكًا في تركيبه، مخالفًا لجودة اللغة في بقية النص. وعلى ذكر العامي الركيك، فهناك فقرة كنت أتمنى أن تحذف النص. وعلى ذكر العامي الركيك، فهناك فقرة كنت أتمنى أن تحذف تمامًا من المسرحية - لرداءتها - وهي الحوار الذي دار في الفصل الأول بين الوليد بن يزيد والأوزاعي ورجاء بن حيوة، وأزاد به المؤلف أن يجسد حقارة الثلاثة فأدار على الستهم حوارًا فجًّا مقرِّزًا، لا يسهم

⁽١) البيارستان: كلمة فارسية معربة تتكون من مقطعين (بيارا) بمعنى مريض أو مرضى (ستان) بمعنى موضع أو مرضى (ستان) بمعنى موضع أو مكانه فهي محل المرضى أو دار الاستشفاء. (انظر: معجم الألفاظ الفارسية المعربة للسيد/ أدي شير - مكتبة لبنان - ص ٣٣). ولا أظن أن الكلمة كانت مستعملة كموادف للمستشفى في زمن عبلان، بل الأرجع أن استخدامها بدأ مع ابتداء دولة العباسين.

في تجسيم (حقارتهم) على نحو ما يريد مهدي بندق، بقدر ما يئير تأفّف المتلقّي، ويهدر المتانة اللغوية البادية في أرجاء النص المسرحي.. وليعذرني القارئ في عدم إيراد هذا الحوار هنا^(۱)! وتبقى أخيرًا تلك الملاحظة الخاصة بأسلوب مهدي بندق في صَدْم المتلقّي، ففي معرض إشارتنا السابقة إلى شاعرية غيلان، أوردنا نصًّا رهيفًا رفيفًا جرى - أو بالأحرى: انساب - على لسانه، وقد حذفنا منه فيها سبق السطر الأخير؛ ولسوف نورده الآن بكامله، حتى نتين تلك الصدمة (البلاغية) في ذلك السطر الأخير:

> - غيلان: ها هي ذي شمس الرحمن تطلَّ علينا فتذوب السحب حياة أولست تراها يتحدَّر منها الدمعُ على وجنات الطرق الوردية ما أجل سوق دمشق وقد بدأ الناس يعودون إليه انظرْ هذا الطفل الباكي، مثل الجحش، بغير دموع

ولا أدري حقيقةً إن كان مهدي بندق قد تعمد هذه الصدمة، أوْ أن قوله (مثل الجحش!) قد انفلتت منه.. على أي حال، ففيا عدا هذه الملاحظات، فإن لغة المسرحية في مجملها-كها أسلفنا لغةٌ جيدة متينة رصينة.. والأهم: ناجحةٌ في تجلية الوقت.

⁽١) انظر المسرحية، ص ٢٤.

وما يقال عن اللغة ينسحب أيضًا على عيار الشّعر، ولابد لنا هنا من الاعتراف بأن مهدي بندق شاعرٌ كبير يعرف حدود التراثية والحداثة في النظم، ويمتلك مقدرة خاصة على توجيه البحور والتفعيلات نحو ماده. وهو يفعل على المستوى العروضي ما فعله على المستوى اللغوي ذاته، أعني المزاوجة والدمج بين البحور الشعرية التامة، بصورتها القديمة، وبين السطور الشعرية المتفصدة عن البحر العروضي، المراعية في الوقت ذاته لجرس التفعيلات، على نحو ما يعرف اليوم بشعر التفعيلة. بل يتخذ مهدي بندق في مسرحيته، أحيانًا، صورة الشاعر القديم؛ فيورد أبياتًا ذات نكهة تراثية تامة في العروض وغراض الشعر، كقوله على لسان شاعر يمدح هشام ويحسّن له قتل غيلان (من بحر البسيط):

فسيح الله رَبَّ الكون معطيها إلاك والصبح منك يكتبي تيها أو شنت حين ترى للأرض تلقيها بالسيف يجلدها بالموت يأتيها إن السجون تشكّت من أعاديها(") جاءتك تسعى وكنت الأمس باغيها قد ضل ليل المجرة أن ينوره أنت الجدير بها لو شنت تأخذها إن الإمارة لا ترضي سوى رجل ياصاحب السجن للأعداء فاقتلهم

ويقول مهدي بندق على لسان الوليد بن يزيد، إذ فتح المصحف مستفتحًا، فقابلته الآية ﴿وَمَابَ كُلُّ جَبَّكَارٍ عَيْسِدٍ﴾ فأغلق المصحف بقوة، وأنشد (من بحر الواقر):

⁽١) غيلان الدمشقي، ص ١١٦.

تمــدِّد كُــلَّ جـبـارِ عنيدِ فها أَنـــذَاك جـبـارٌ عنيدُ فإن لاقيتَ ربك يوم حشرِ فقل يارب غلَّقني الوليدُ^^

وبعيدًا عن ذلك الاستخدام للبحر العروضي التام، يستخدم مهدي بندق في مواضع أخرى التفعيلة على نحو دقيق.. بل على نحو عميق الدلالة، فهو حين يُجري الحوار في ابتداء المسرحية بين رجال السلطة، يميل لاستخدام تفعيلة بحر الكامل (مُتَقَاعِلُنْ، مُتَقَاعِلُنْ، مُتَقَاعِلُنْ، مُتَقَاعِلُنْ، مُتَقاعِلُنْ، الملاحة، يميل السيعاب العديد من الألفاظ، وقابليتها العروضية للتشكيل.. فإذا كان حديث غيلان المتدفق في أواخر النص، كانت تفعيلة بحر المتقارب فعولن ذات الإيقاع البسيط المتلاحق اللاهث المنتظم في التوالي، باعتبارها أكثر مناسبة لتصوير حالة غيلان.

وإذا كان هذا التردُّد بين اللغة القديمة والمعاصرة، وبين البحر العروضي التام والتفعلية، قد نجح في إجلاء بنية الوقت (القديم/ الحاضر) فإنه نجح أيضًا في تجسيد القلق الكامن في أرجاء النص المسرحي، البادي على نحو ما سنرى.

خامسًا: القول في عمومية القلق الإنساني:

كل حركة قلق.. على نحو ما صوَّر ابن عربي، الشيخ الأكبر؛ حركة العشق في اقترانها بالقلق، فقال هذه القطعة الشعرية:

⁽١) غبلان الدمشقى، ص ١٨.

الشوقُ يسكن باللقاء، والاشتياقُ يهيج بالانقاءُ.

لا يعرف الاشتياقَ إلا العشاقُ.

من سكن باللقاء، فيا هو عاشقْ.. عند أرباب الحقائق

مَنْ قام بثيابه الحريق، كيف يسكنْ؟

وهل مثل هذا يتمكن !

للنار التهابٌ ومَلْكَةْ.. فلابد من الحركةْ

والحركةُ قلق

فمن سَكَنَ، ما عشقُ(١)

وقد رأينا القلق الإنساني عند مهدي بندق حين توحَّد مع عهاد الدين النسيمي، حيث: سار به الزمان اللثيم ليسار الشطط، الذي دار ثم بشحم اليمين اختلط، ثم تَبيَّن أن الشر في الوَسَط! وفي النص المسرحي (غيلان الدمشقي) كانت هذه الحركة الدائرة بين القديم والحاضر، وبين السلطة والثورة، وبين القهر والأحلام.. بل: بين الكفر والإيهان! ومن هنا لَفَ القلقُ كل (رجال) المسرحية، أما النساء فلهن تفصيلً وقولٌ سوف يأتي.

قلنا فيها سبق أن الشخصية المحورية في النص، الحاضرة دومًا،

انظر النص كامالاً، في: شرح مشكلات الفنوحات المكية، بتحقيقنا (دار سعاد الصباح ـ الفاهرة ١٩٩٢) ص ٢٢٤.

هي شخصية هشام بن عبد الملك.. أما البطل التراجيدي، فتجسده شخصية غيلان بن مسلم الدمشقي؛ وكلاهما في نصَّ مهدي بندق، يعصف به القلق على النجو التالي:

أما الخليفة هشام، فهو يعكس قلقَ السلطة بوجه عام.. القلقَ الناشئ من حُبِّ السلطان والرهبةِ من الثورة؛ ومن ثَمَّ الفقدان. وهذا القلق نابعٌ من النزوع الإنساني الطبيعي إلى حُبِّ السيطرة (ولذا قال الصوفية: آخِرُ شهوةٍ تخرج من قلب الولِّي، حُبُّ الرياسة) وهذا القلق يصدق على هشام الحقيقي، التاريخي، إذ عاني هذا الخليفة الأموى من واقعة خروج زيد بن عليَّ وابنه يحيى، وكلاهما من آل بيت النبوة ـ العلويين ـ فلما خرجا عليه وطَالَبَا بالخلافة قتلهما، وظل بعد ذلك يتحسَّر على ذلك.. قال ابن سعد والواقدي: ثقل على هشام خروج زيد بن على، ودخله من مقتل زيد وابنه أمرٌ شديد. وهذا (الأمر الشديد) سوف يلزم هشامًا، الفني، في نص مهدي بندق، ولكن بخصوص مقتل غيلان: فبعد أن سعى هشام لقتل غيلان وصاحبه صالح، نجده في نهاية المسرحية مرددًا، بعد مقتل غيلان: يا ويلتي من ذلك المظلوم في يوم القيامة! وهي عبارة نعرف من النَّصِّ أن هشامًا كان يرددها قبل ذلك في نومه، في الوقت الذي كان يتآمر فيه لقتل غيلان وإبراء ذمته من قتله.. (علمًا بأن التاريخ لا يقول لنا إن هشامًا، ندم على قتل غيلان) وقلق هشام يأخذ صورة أعمق، حين يجعله النصُّ المسرحيُّ مترددًا بين الكفر والإيمان! كما يظهر من هذا الحوار بين زوجته جليلة، ووليّ العهد الوليد: - جليلة: لك سوف أكشف سرَّ هذا الخلط في عقل هشام

(في النصف المظلم ينتفض الشبح عند سياعه هذه الجملة..)

في النوم يهمس مقسمًا باللَّات والعُزّى

ويقسم بالنجوم وبالقمر

لابد أن يصلب ذلك الرجل العدو [.. تقصد غيلان]

مَنْ صادر الأموال منا

حينها ولاه في رَدِّ المظالم ذلك المدعو عمر [.. تقصد ابن عبد العزيز]

فإذا تقلُّب في الفراش، تراه يشهق باكيًا

ومرددًا: يا ويلتي من ذلك المظلوم في يوم القيامة.

(الوليد يخبط على كَفِّهِ في غيظ)

هذا التمزُّق بين غنوص الجدود، وبين تقوى المسلمين

سهمٌ يشير إلى التمزق في الكبان الأموي

- الوليد: ذلك الذي أخشاه حقًّا يا جليلة

أن يصير بنو أمية بالتقادم مسلمين بلا تحفظ(١٠٠٠. إلخ.

⁽١) غيلان الدمشقي، ص ٢٢.

ثم يمعن مهدي بندق في جعل القلق سمة لرجال السلطة عمن هم دون هشام، فالوليد بن يزيد يتردد في قلقه بين الكفر والإيهان، كها في قوله لنفسه عقب الحوار السابق: سهم يشير إلى التمزق في الكيان الأموي، صح، فلهاذا وأنا مثل جليلة لا أعتقد بآخرةٍ أو ما أشبه.. يجذب نفسى هذا المصحف؟!

والأوزاعي (الفني) هو الآخر مترددٌ بين ما يعلم أنه الحق، وبين ما هو مطالبٌ بأن يفتي به من باطل.. وإذا كان النصُّ هنا قد ينطبق على حالة الوليد، التاريخي؛ إذ كان الوليد بالفعل فاجرًا في فحشه، حتى إنه كان يشرب الخمر في الحرم المكي، وَنَصَبَ خيمة الشراب مرةً فوق الكعبة؛ فإنه يخالف الحقيقة التاريخية لهشام والأوزاعي، اللذين كانا بالقطع مسلمين حقيقيين - بل إن هشامًا حرم ابنه من الأعطيات، لأنه لم بحضر الجمعة مع الجماعة_ومن هنا نقول: إن النص المسرحي لمهدي بندق لا يعد مسرحًا تاريخيًا، وإنها هو مسرحٌ شديد المعاصرة، يطرح التاريخُ في إطار بنية الوقت كي يسمح بالحركة الجدلية التي تكشف الصورة المركبة للسلطة، والمعارضة، بل تكشف العملية السياسية كلها، وطبيعة النفس الإنسانية ذاتها في أزمنة القهر. ولأن غيلان، ومهدى بندق، يعيشان في إطار (الوقت) فكان لابد لغيلان/ مهدى بندق، أن يقع فريسة ذلك القلق الإنساني العام داخل هذا الإطار، ومن هنا نرى غيلان ـ ذلك المؤمن بالحرية ـ في لحظة قلق إنساني عميقة يعترف لصاحبه صالح بالجبرية، وبأنه يتساءل: مَنْ هيَّأ ذهني للتفكير جِذَى الحرية؟ مَنْ أعطاني القدرة؟ فإذا ما بلغ شعوري بالقدرة حَدَّ النشوة، ورجعت أبشِّر أقراني بالنعمة هذي، صرت بها بشرتُ سجينًا، وتقلَّبتُ على أشواك العجز.. لا يا صالح، حريتنا ليست مطلقة أبدًا.. وأنا في داخل نفسي أعرف أن القدر حقيقة.

وقد مَرَّ علينا قول الفيلسوف الوجودي كيركجارد: من المحال أن يفلت الوجود الإنساني من اليأس والقلق.

أخيرًا: القول في حقيقة المرأة:

في مسرحية مهدي بندق شخصيتان من النساء، ليست لكليها أي حقيقة تاريخية، وإنها تم إدخالها في النسيج الفني دعيًا للواقع الدرامي وتبيانًا، على ما أرى، لصورة المرأة داخل إطار (بنية الوقت) التي تمت فيها حركة الإبداع، وتتم فيها حركة القراءة.. الشخصية النسائية الأولى: هي جليلة زوج هشام بن عبد الملك، والأخرى هي فاطمة خطيبة صالح الدمشقي التي لم يتزوج منها (ولنلاحظ هنا أن السلطة لها امرأة، والمعارضة الثورية لم تنجح في ذلك.. أما غيلان فليس له امرأة أصلًا، على الرغم من أن له دارًا في ربض فراديس دمشق!).

ومع أن المسرحية، كما أسلفنا، لا علاقة لها بالتاريخ التحقيقي، إلا من حيث كونه مستندًا لابتداء الوقت.. فإن مهدي بندق قد خالف التاريخ في بداية المسرحية مرتبن، حين أَصَرَّ على الدعم (التاريخي) لشخصية جليلة، فجعلها (خالة) الوليد بن يزيد وأنها في مثل سنه، وأكّد ذلك في قول الوليد لها فور ظهورها في النص (يا خالتي الحسناء أهلًا ثم أهلًا، يا من ولدنا في صباح واحد من ربع قون).. والمخالفة الأولى هنا: أن المذكور في السطر الأولى في المسرحية هو (دمشق عام ١٠٦ هجرية)، وهو زمن قتل غيلان؛ والمعروف أن الوليد بن يزيد وُلد سنة ٩٠ هجرية.. وقيل سنة ٩٢ ـ فهو بالتالي في السادسة عشرة من عمره، أو الرابعة عشرة.. وهكذا سيكون عمر جليلة آنذاك! وبالتالي فها لم يولدا في صباح واحد من ربع قون! والمخالفة الأخرى: أن مهدي بندق جعلها خالته، مع أن المعروف أن أم الوليد هي بنت محمد بن يوسف الثقفي ـ أخو الحَنجَّاج بن يوسف ـ وهشام لم يتزوج من أهل هذا البيت، فكيف تكون زوجته خالة الوليد؟

والشاهد، أن ماجرً مهدي بندق لهاتين المخالفتين، هو رغبته الشديدة في الجمع بين الوليد وجليلة، حيث يستفيد من قبح الوليد وفجوره المعروف، في رسم صورة قبيحة فاجرة لجليلة زوجة هشام.. تلك المرأة الموصوفة في النص بأنها (ذات قوة وكبرياء) وهي التي تحرِّك الشر دومًا، فتسعى لقتل غيلان وصالح، بل لقتل زوجها هشام نفسه، لأنها وجدته مترددًا لا يجسَّد الروح الأموية التي تجسِّدها هي.. ويضع مهدي بندق على لسانها ما يلي:

_ جليلة: إنها(١) كالنبض في قلبي تدوي

(وإذ تردد هذه القيلة يتغير صوتها حتى ليشبه صوت الذكر)

⁽١) تقصد: الروح الأموية.

صارت إلينا بعد تيم وعدي صارت إلينا فلندرها كالكرة صارت إلينا أنها يا قوم مُلكٌ دنيوي مُلك ولا أدري إذا ما الموت جاء

ماذا تكون النار أو تلك التي تدعى بجنات النعيم

وبهده الروح الأموية تتحرك جليلة في النص المسرحي، فتزرع الشر في أرجائه، حتى إذا بلغت بها نشوتها المنتهى - بعد مقتل غيلان - كشفت عن مقدار تجسيدها للقبح الإنساني، بل اتخذت صورة شيطان يسعى للأخذ بيد هشام ليخرجه من (قلق) التردد بين الكفر والإيهان، إلى حيث المجوسية الصرفة وعبادة الشيطان! وهو ما يتجلى في هذا الحوار، الأخير، بين هشام وجليلة (التي سبق أن تآمرت لقتله):

ــ جليلة: يا أمير المؤمنين

مات غيلان العدو المشترك فلتسامح زَلَّتي حتى أعود

-هشام: للتآمر

- جليلة: لست جارية لتقبر في مداد مالم

في سراديب الحريم فأذن الآن لزوجك أن تشارك في احتفالك (()
- هشام (منفجرًا): احتفالي
انت لا تدرين ما بي من غزق
- جليلة: بل أنا أدري بأنك صخرً لايلين
- هشام: بل أنا شخصان، صاحب عرشكم
و هشام الذي يخشى الإله
- جليلة (بفحيح): إن ربك ليس إلا
فاعبد الآن إلهك

وهكذا تدعو جليلة السُّلطة إلى إحياء المجوسية القديمة _ في حوارات سابقة _ ثم تدعو إلى عبادة الشر، في هذا الحوار.. حتى إن هشام يحدق في وجهها، فيكتشف أنها: بنت عتبة، هند آكلة الكبد! يقصد جدته، أم معاوية، زوج أبي سفيان، التي أكلت كبد الحمزة عم النبي يوم أُحُد.. تلك هي جليلة إحدى تجليات المرأة في المص المسرحي "، فلننظر في التجلى الآخر لها.

⁽١) تقصد: الاحتفال بقتل غيلان.

⁽٢) غيلان الدهشقي، ص ١٣٤. (٣) حين تنهمك جليلة في الإفصاح عن دخيلة نفسها (ص ٢٢) يحدث أن: يتغبر صوتها حتى ليشبه صوت الذكر!

قاطمة بنت أسد، خطيبة صالح، بدت أول الأمر على النقيض تمامًا من جليلة، فهي على ما يصفها غيلان: العصفورة، السوسنة، أجمل ما أبدعه ربي الخلاق.. وإذ يقنعها غيلان بطرح النقاب والخروج عن التقليد الذي (انتشر بين الناس، وهو ليس من الدين، وليس من العقل) فهي تطرح نقابها، فيشهق صالح لرؤية وجهها الجميل، ويقول غيلان: يا سبحان الله!

لكن هذا الوجه الأنثوي، العصفوري، السوسني، البديع.. لا يلبث إذا ما احتدمت الأحداث، وجَدَّ الجِدِّ، أن يتوارى خلف نقاب غير حسي -هو نقاب الخيانة! إذ سوف تقوم فاطمة، بشكل غير مباشر بالإرشاد عن صالح وغيلان، وذلك بتسليمها رسالة صالح لغيلان إلى أبيها، فيسلمها الأخير إلى الوليد.. وتتوارى بعد ذلك فاطمة من النص، ولا يأتي لها ذكر بعد أن يكتشف صالح ما فعلته، فيقول:

صالح: ما أشنع فعلك يا فاطمة ابنة أسد بن ربيع وكذلك أسلمت الورقة لأبيك ياللخسة! يا من لا يحمل صفة الأسد وإن حمل اسمه.

李 李 李

وبعد.. فما الذي نخرج منه بعد هذا التطواف الجدلي في (وقت) مسرحية مهدي بندق؟ نخرج بأنه: ما دامت السلطة قاهرة، فهي بلا عهد ولا دين، وكل القيم والاعتبارات تسقط في زمن القهر (القاتم) ولا تبقى إلا الروح الثورية، النقية، البريثة، فتتألق حينًا كومضة في الظلام، ثم تذهب ضحبةً للواقع السياسي. ولابد في هذه الحالة أن مجتدم القلق في النفوس ويعصف بها.. ولابد أيضًا أن تتوارى الصورة الجميلة للمرأة، بل تتوارى المرأة ذاتها.

تلك هي: الصورة الكلية المركبة!

في الشعر الصوفي المعاصر

(أنموذجا: الإمام أبو العزائم_أحمد الشهاوي)

يعد الشعر الصوفي أقل ألوان الأدب العربي حظًا في دائرة اهتمام المعاصرين، فلم يُنشر من دواوين هذا الشعر على كثرتها - إلا عدد ضئيل لا يزيد على عدد أصابع اليدين، ولا توجد حوله من الدراسات الجادة إلا أقل القليل، مما لا يزيد في عدده على أصابع يد واحدة.

وكان تيار التصوف قد ابتدأ في وقت مبكر من تاريخ الإسلام، لكنه استعلن في القرن الثالث الهجري، وهو القرن الذي ظهر فيه الشعر الصوفي كأحد الأشكال التعبيرية الثلاثة لدى المتصوفة (النثر الفني، القصص الرمزي، الشعر الصوفي) وهي أشكالٌ ذات خصائص معينة (١) ظلت تتطور طيلة القرون الماضية مع تنوع التجارب الصوفية وتعددُّد الأطر الثقافية لدى كل متصوف.

وفي القرن العشرين، تنوَّعت تجليات الشعر الصوفي عبر مجموعة أصوات، يمكن أن نجمعها على تمايزها - في دائرتين. الدائرة الأولى تضم رجال التصوف الذين خاضوا غيار الطريق الصوفي وقطعوا مراحله، ثم عبَّروا عن ذلك شعرًا، كها عبَّر من قبلهم الأولياء: فمن هؤلاء نجد الإمام محمد أبا العزائم والشيخ إبراهيم حلمي القادري،

⁽١) راجع ما ذكرناه عن خصائص الشعر الصوفي في مقدمة تحقيقنا لديوان عبد القادر الجيلاني (طبعة إدارة الكتب والكتبات بمؤسسة أخبار اليوم ١٩٩٠) ص ٢: ١٣.

وغيرهما(١). والدائرة الأخرى تضم أولئك الشعراء الذين انجذبوا، لأغراض فنية، نحو التراث الصوفي ونحو الرؤية الصوفية الرحيبة، فصاغوا ذلك في شعر يحمل روح التصوف ومذاقه؛ ومن هؤلاء نجد محمد أبا دومة وأحمد الشهاوي، وغيرهما. ومن البدهيَّ أن ضَمَّ الصوت الشعري الواحد من هؤلاء المذكورين، داخل دائرة من هاتين، لا يلغي تميُّز هذا الصوت وتفرُّده وسط أهل دائرته.

ولسوف نتوقف عبر الصفحات التالية عند أنموذجين من أنموذجين الشعر الصوفي المعاصر، رُوعي في اختيارهما أن يكونا على درجة كبيرة من التباعد، حتى يمكن على ضوئها رؤية مساحة أكبر من ساحة الشعر الصوفي المعاصر.. فالأول (الإمام أبو العزائم) شيخٌ صوفي صاحب طريقة عامرة بالأتباع، والآخر (أحمد الشهاوي) شابٌ مبدعٌ صاحبُ منظور خاصٌ للأشياء. الأول عاش وكتب أشعاره المصوفية في الثلث الأول من هذا القرن، والآخر لا يزال يكتب أشعاره في الربع الأخير من القرن العشرين.. أما ما يجمع بينها، فهو، فقط: الشعر الصوفي.

أولًا: الإمام أبو العزائم:

هو الصوفي الثائر، السيد محمد ماضي الحسني الحسيني، المكنى

⁽١) بخصوص الشيخ إبراهيم حلمي القادري وشعره، يمكن الرجوع إلى الفصل الأعير من كتابنا (شعراء الصوفية المجهولون) سواء في طبعة الأولى الني صدرت عن مؤسسة أخبار اليوم ١٩٩١، أو طبعته الثانية الزيدة التي صدرت عن دار الجبل في بيروت.

بأبي العزائم، المعروف بلقب الإمام. ولد سنة ١٢٨٦ هجرية (= ١٨٦٩ ميلادية) وبدأ نشاطه الديني، والسياسي، مع بدايات القرن العشرين، بعدما أتم دراسته الأزهرية، وصار أستاذًا للشريعة.. وفي سنة ١٣٣٣ هجرية (١٩١٥ ميلادية) أقصاه الحاكم الإنجليزي من وظيفته كأستاذ للشريعة بكلية اغوردون، في الخرطوم، وحدَّد إقامته، عقابًا على معارضته للوجود البريطاني في مصر والسودان.

ولعب الإمام دورًا بارزًا في أحداث ثورة ١٩١٩ وتحولت داره في القاهرة إلى خلية دؤوب للعمل السياسي، وكان يطبع المنشورات المناوثة للاحتلال، فاعتقله الإنجليز عدة مرات.. وكانوا يفرجون عنه خوفًا من غليان غضب أتباعه، الذين كانوا يبرقون في كل مرة للمندوب السامي البريطاني يتوعدونه، إنَّ لم يفرج عن شيخهم وإمام طريقتهم التي عُرفت بالطريقة العزمية، والتي ما تزال تحمل هذا الاسم إلى اليوم، ولها ألوف الأتباع في مصر.

وابتداءً من سنة ١٩٢٤ دخل الإمام في صراع سياسي جديد، وكان صراعه هذه المرة مع الملك فؤاد.. ففي هذه السنة ألغى كال أتاتورك الخلافة الإسلامية، وبدأ في تحويل تركيا إلى دولة علمانية، فتعالت صيحات الأثمة في شتى أرجاء العالم الإسلامي لإحياء الخلافة على أسس سليمة هذه المرة وكان الإمام من المطالبين لذلك، وكان الملك فؤاد يطلبها لنفسه، فاعترض الإمام على ذلك، واستند في اعتراضه إلى أمصر واقعة تحت الاحتلال، فكيف يكون ملكها خليفة للمسلمين، وهو لا يملك أمر بلاده.. ؟! ودعا الملك فؤاد لتأليف لجنة لمبايعته

كخليفة، فلما اجتمعت اللجنة برئاسة الشيخ الظواهري (شيخ الجامع الأزهر) وأعلنت المبايعة، واجهها الإمام بأبيات اشتهرت كثيرًا آنذاك، يقول مطلعها:

أَظْلَمَ الكَوْنُ بِالضَّلاَلِ اخْفَظَنِّي أَفْسَدَ الطَّامِعُونَ كُلَّ مَكَانِ ١٠٠

ولم يكتف الإمام بالقول، إنها أسَّس لجنة (شعبية) للخلافة الإسلامية، تناوئ اللجنة (الرسمية) التي يرعاها الملك، وسافرت اللجنتان إلى المؤتمر الذي انعقد في مكة سنة ١٩٢٦ للمطالبة بعودة الخلافة.. (مما يجدر ذكره هنا، أن الطريقة العزمية لا تزال حتى اليوم ـ تنادي بعودة الخلافة، وبأن: الإسلام وطن ").

وظل الإمام يدعم الثورة في مصر والأقطار العربية، فساند ثورة عبد الكريم الخطابي بمراكش، مثلها ساند (ثورة) طلعت حرب الاقتصادية في مصر.. وكان طلعت حرب من خُلَّص أصحاب الإهام".

وفي سنة ١٣٥٦ هجرية (١٩٣٧م) توفي الإمام، أو انتقل ـ بعبارة

⁽١) عبد المنعم شقرف: الإمام محمد ماضي أبو العزائم -جياته وجهاده وآثاره، تقديم الإمام محمد الفحام، ص ٢٢٤.

 ⁽٢) الإسلام وطن: عنوان لأحد كتب الإمام. صدر مؤخرًا في طبعة فاخرة عن مشيخة الطريقة العزمية (دار الكتاب الصوفي) وهو أيضًا عنوان المجلة الشهرية التي تصدرها الطريقة، وهي مجلة ذات طابع صوفي وسيلميي في الوقت نف....

 ⁽٣) العلاقة بين التصوف والواقع السياسي والاجتماعي، مسألةٌ معقدة يطول الكلام في تفصيل
 دقائقها، وربم نفر د لهذا الموضوع كتاباً قادمًا عنوائه: الصوفية والسلاطين.

صوفية _ إلى الحياة البرزخية.. بعدما ترك العشرات من الكتب٬٬٬ والمئات من المقالات٬٬٬ وآلاف القصائد الصوفية٬٬٬ فقد كان الإمام يتكلَّم الشعر!

ثانيًا: أحمد الشهاوي:

أفصح الشاعر أحمد الشهاوي عن نفسه للمرة الأولى، حين أصدر ديوانه الأول (ركعتان للعشق) سنة ١٩٨٨، وكان في الثامنة والعشرين من عمره؛ فلفت الأنظار إليه بشدة، باعتباره شاعرًا تنطلق رؤاه من زاوية صوفية، يتكئ فيها على الموروث الصوفي ابتداء، ثم يحلِّق في سائه الخاصة بأجنحة اللفظ المرهف. وتوقَّف النقاد عند ركعتي العشق، واتفقوا على أن الشهاوي يمثل -آنذاك - شجرةً طالعةً في أرض الشعر، سرعان ما ستتدلى منها الثهار.. وقد تدلَّت بالفعل.

⁽١) من كتب الإمام، المنشورة: أسرار القرآن (عدة أجزاء) شراب الأرواح، مقتاح الوصول، النور المين، الإسلام نسب، كتاب الجفر، الطريق إلى الله، الطهور الممار، السراج الوهاج، مشارق البيان، دستور آداب الملوك.. بالإضافة إلى نص مسرحي بعنوان (محكمة الصلح الكبرى) وجموعة قصصية نشرت مؤخرًا بعنوان: دروس في قصص..

⁽٢) كتب الإمام مقالاته في بجموعة الصحف التي أصدرها في الربع الأول من هذا القرن. وهي صحف: الفاتح، المدينة المنورة، السعادة الأبدية.. كها كان ينشر بعض مقالاته في المجلات الإسلامية التي كانت تصدر آنذاك.

⁽٣) هناك على أقل تقدير يضعة آلاف من قصائد الإمام.. ومريدوه وأتباعه الحاليون يؤكدون أن له هنصف مليون قصيدة وقد جُعت هذه القصائد مؤخرًا في ديوان بعنوان: ضياء أهل القلوب من فضل علَّام الغيوب.. وهو الديوان الذي صدر منه، حتى الآن، ثلاثة مجلدات ضخمة.

ولاحظ الكُلُّ أن عنوان ديوان الشهاوي الأول، مرتبطٌ بمقولة الحَلَّاج (أبو المغيث الحسين بن منصور، المقتول ببغداد سنة ٣٠٩ هجرية) الشهيرة: ﴿ وَكَعَتَانَ فِي العَشْق، لا يجوز وضوؤهما إلا بالدم..» لكنهم، ربها، لم يلحظوا السياق الخاص بمقولة الحلَّاج مقارنة بعنوان ديوان الشهاوي.. فإذا كانت عبارة الحلَّاج، قد قيلت في يومه الأخير، حين قطعوا يديه ـ وهو مصلوب ـ تمهيدًا لذبحه في اليوم التالي؛ فإن عنوان الشهاوي جاء في يومه الأول، وفي مفتتح دخوله أرض الشعر.. تلك الأرض دخلها الشهاوي وهو يحمل كَفَنَ الحلَّاج، أو بالأحرى: رماده.

وتوالت إبداعات الشهاوي الشعرية والنثرية، بعد تجربة مع المرض جعلته يواجه واقعة فنائه الخاص، وبعد حرب الخليج التي واجهته ـ آنذاك ـ بواقعة فناء العالم.. وكان الشاعر قد اهتدى لصيغة لإبداعاته، هي ترنيمة (الأحاديث) فصدر السفر/ الديوان الأول من أحاديث الشهاوي سنة ١٩٩٦، وصدر السفر الثاني منها سنة ١٩٩٣. وما بين السفرين، كانت له وقفات نثرية أخّاذة، تخلقت من أحزانه الشفيفة الرهيفة الفادحة: هي تلك التنويعات الجمالية التي ضَمّها:

والشعر: كما وصفه الشهاوي، الذي كان في ابتداء أمره مريدًا في إحدى الطرق الشاذلية: «معادلٌ للموت، وصوتُ الوقت الذي أحياه، ومصيرٌ واسعٌ للكون الأرحب..» ويضيف ردًا على سؤال الشعر:

الشَّعْرُ، حائطٌ عالٍ لمستشفى نفسي.

يوقف مَدَّ الجنون

ومثلها حظي الإمام بعديد من الكتب والدراسات (۱۰ حظيت إبداعات الشهاوي باهتهام النقاد، وكتبوا عنها شيئًا كثيرًا تهمُّنا منه الآن دراسة مهمة كتبها الناقد/ المبدع إدوار الخراط ونشرها بمجلة «فصول» تحت عنوان: عن القلق الصوفي المعاصر، في أحاديث أحمد الشهاوي.

وتهمنًا هذه الدراسة _ بالذات _ هنا، لأنها تناولت شعر الشهاوي باعتباره شعرًا صوفيًّا معاصرًا، وحكمت على صوفية الشهاوي الشعرية أحكامًا، نراها في حاجةٍ إلى إعادة نظر.. فقد فصل إدوار الخراط بين ما أسهاه (الصوفية التراثية) وما أسهاه (الصوفية المستحدثة) ثم وضع الشهاوي في النوع الأخير! يقول إدوار الخراط:

«الصوفية التراثية في مجملها إيهان عقيدي يشتعل عشقًا في ذات عليا مفارقة.. وهذه الصوفية المستحدثة بحثٌ وليست قرارًا/ استقرارًا، نزوعٌ قلق في صميمها، وليست مثولًا راسخًا على قاعدة عقيدية،

⁽١) بالإضافة إلى كتاب عبد المتعم شقرف المذكور فيها سبق (الإمام محمد ماضي أبو المزائم - حياته وجهاده) له أيضًا كتاب: أبو العزائم وأثره في التصوف المعاصر، وللدكتور محمد بوسف حموده، كتاب: منهج الثربية عند الإمام أبي العزائم. وللدكتور غنار أبي العزائم كتاب: الوجدانيات مع تأملات أبي العزائم الصوفية. وقد نوقشت (عام ١٩٩٧) رسالة ماجستير بآداب سوهاج، قدمها «سري محمد حسن» بعنوان: آثار محمد ماضي أبي العزائم الشعرية.

سؤالٌ وليست إجابة.. فإذا خصصنا الحديث عن "الأحاديث" دون أن يشطر بنا الكلام، فأظن أن مفتاح الصوفية عند أحمد الشهاوي _ شاعرًا _ هو القلق لا استنامة إلى إيهان.. هذه إذن في تصوري، صوفية لا تنزع أبدًا إلى مطلقٍ علويٍّ سام بذاته"(١.

ونريد هنا، ما دمنا بصدد الكلام عن الشعر الصوفي، بيان أنه لا يوجد في التصوف (التراثي أو المستحدث) قرارً، أو استقرارً، أو استامةً إلى إيهان.. فالتصوف من يومه: قلقٌ وحيرة. وإن شئت الدقة قلت: لا يخلو التصوف من قلقٍ وحيرة.. انظرُ مثلًا قول الشبلي (أبي بكر دلف بن جحدر، المتوفي ٣٢٠ هجرية):

تَسَرْبلْتُ لِلحَرْبِ ثَوُبَ الغَرَقْ وَهِسْتُ البِلادَ لوَجْدِ القَلَقُ فَإِذَا خَاطَبُونِ بِعِلْمِ الوَرَقْ بَرَزْتُ عَلَيْهِمْ بِعِلْمِ الحَرَقْ⁽¹⁾

ومن كلام ابن عربي (الشيخ الأكبر، محيي الدين المتوفي سنة ٦٣٨ هجرية) قوله: مَا ثَمَّ إلا حيرةٌ، لتفرُّق النظر.. وفي شعر ابن الفارض: زِذْنِي بِغَرْطِ الحُبِّ فِيكَ تَحَبُّرًا وَارْحَمْ حَشَا بلَظَى هَوَاكَ تَسَعَّرًا اللهِ

 ⁽١) إدوار اخراط: عن القلق الصوفي المعاصر (عجلة فصول - صيف ١٩٩٢) المجلد الحادي عشر،
 العدد الثاني ص ٢٠٣ وما بعدها.

 ⁽٢) انظر: السلمي: المقدمة في التصوف وحقيقته، تحقيق يوسف زيدان (مكتبة الكليات الأزهرية ٧٠ ١٤هـ ١٩٨٧م) ص ٣٣.

 ⁽٣) ابن الفارض: الديوان، تحقيق الدكتور/ عبد الخالق محمود (دار المعارف القاهرة ١٩٨٤)
 ص ٣٣١.

المسألة إذن، أن الشهاوي بكل ما في شعره من «قلق معاصر» يتواصل في حقيقة الأمر مع القلق الصوفي العريق.. فالشهاوي لا يؤسس تصوفًا (حداثيًا) وإنها هو متواصلٌ مع تراثه الصوفي الممتد، عاكفٌ على لغته الرهيفة، مطورٌ لها في إطار متجدَّد.. كها جدَّد الذين من قبله.

وبعد هذه الإطلالة على الشاعرين، والتلميح إلى طبيعة التكوين الشخصي الذي انطلق عنه شعرهما الصوفي.. تبقى لنا إطلالة على عالمها الشعري، وهي إطلالة - كما أسلفنا - تتبح قدرًا لا بأس به من رؤية الشعر الصوفي المعاصر، لاسيا أنها رؤية تجمع بين شاعرين بينها قدرٌ من التقابل بالتضاد، وقد قبل: الصَّدُّ يُظهر حُسْنَةُ الضَّدُّ.

وفي إطار الالتقاء على أرض الشعر الصوفي، أو التواصل معه في الحقيقة، على الرغم من افتراق الدائرتين التي ينتسب إليها الإمام أبو العزائم وأحمد الشهاوي.. كانت تلك الثنائيات:

(١) الترميز التراثي في مقابل التناص:

في شعر الإمام أبي العزائم محاولة للحفاظ على «تقاليد» الرمز الصوفي، فهو يؤكد الرموز نفسها التي طالما استخدمها الصوفية الشعراء من قبله، وأشهرها الإشارة بالمحبوبة العربية (ليلي) إلى الذات الإلهية.. وهو رمزٌ لا نكاد نجد شاعرًا صوفيًا إلا واستخدم هذا الرمز (ليلي) كها وصفناه بحق: من تقاليد الرمز الصوفي. وتضاف إلى هذه (التقاليد) أشياءٌ أخرى، مثل: الخمر (=شراب المحبة الإلهية)، والسكر (= النشوة القلبية بتنزل التجليات) والهيكل (= الوجو: الجساني).. وغير ذلك مما يتكرَّر كثيرًا في شعر الإمام.

لكن أشعار الإمام احتوت على نمطًا آخر من الترميز التراثي، أُظنه قا. انفرد به. وهذا النمط يتلخّص في تركيز عدة مضامين ومستويات دلاليه في لفظة واحدة، ثم استغلال هذه اللفظة المفردة في عدة تشكيلات، يُبرز كُنُ تشكيلٍ منها مستوى دلاليًا معينًا.. وتلك الخاصية يمكن تسميتها: الطي والنشر.

والطي والنشر عمليتان، تظهر الثانية منهم (النشر) في النص الشعري المكتوب، أما العملية الأولى (الطي) فالمفترض أنها تمت قبلًا، في ضمير المتكلم.. بينما يتم (النشر) في ضمير السامع.

والمثال البارز على هذه الخاصية، نراه في لفظة أَلَسْتُ التي تكررت كثيرًا في شعر الإمام. وهذه الكلمة في أصلها قرآنيةٌ، وردت في سورة الأعراف حيث تقول الآية ١٧٢ ما نصُّه: ﴿ وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَيْ ءَادَمُ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّنَهُمْ وَأَشْهَكُمْ عَلَى أَفْسِهِمْ أَلَسَتُ مِرْتِكُمٌ قَالُوا بَيْنَ شَهِدَنَا أَن تَقُولُوا يَرِيمَ مَن ظُهُورِهِمْ ذُرِّنَهُمْ وَأَشْهَكُمْ عَلَى أَفْسِهِمْ أَلَسَتُ مِرْتِكُمٌ قَالُوا بَيْنَ شَهِدَنا أَن تَقُولُوا يَرِيمُ مَا لَكُنا عَنْ هَدَا عَنْفِلِينَ ﴾.

تشتمل الآية على عدة مضامين ودلالات، أولها أنه كان للبشر وجود روحي سابق على وجودهم الحسي.. وهذا الوجود الأول روحي محض، ليس فيه حِسِّ.. فهناك إذن عالمان، سابق (يعرف بنص الحديث الشريف باسم: عالم الذَّرًا)، ولاحتى (سوف يسميه أفلاطون بعالم الحسِّ، ويسميه صوفية الإسلام: عالم الأجسام).. وفي العالم

يجمع الإمام كل هذه المضامين، وما تشير إليه الآية من دلالات أصلية ودلالات تأويلية، فيجعل الجميع مركزًا في لفظة واحدة، هي: أَلَسْتُ.. ولننظر إلى استخداماته لهذه اللفظة.

في ورقة واحدة من ديوان الإمام، تتكرر لفظة أَلَسْتُ أكثر من عشر مرات؛ ففي قصيدة له، بعنوان (لوامحُ ودَّ السابقية في سكر أهل المحبة) وهو عنوانٌ دال، يقول:

أَهْلُ الْمَحَبَّةِ مِنْ أَلَسْتُ سُكَارَي لَــًا كُمَّمْ قَدْ أَشْهَدَ الأَنْــوارَا

يشير الشطر الأول من البيت إلى تلك (السابقية) الـواردة في عنوان القصيدة، بحيث تصير ألسّتُ علامة دالة على الزمن الأول، أو بالأحرى: الوجود الأول: من حيث هو سابقٌ على الوجود الثاني (وبالمناسبة فهناك وجود ثالث ورابع".. إلخ) فالدلالة الأصلية هنا

⁽١) سورة أل عمران، آية ١٨.

 ⁽٢) الوجود الثالث عند الصوفية هو (عالم البرزخ) الذي يكون بعد الموت حتى يوم الحشر.. وفي
 يوم الحشر يكون الوجود الرابع، وهكذا.

دلالةٌ زمنية، ثم تلحق بها دلالة تابعة؛ إذ إن الشهود في العالم الأول، أورث الأرواح المحبَّة ـ لما شاهدوا جمال الذات الإلهية ـ فتلك هي المحبةُ الأولى التي أسكرت الأرواح في الأزل، وما تزال تسكر أهل الولاية إلى الآن.. وهذه الدلالة الثانية تتأكد في بيت آخر من القصيدة، يقول:

أَنَا مِنْ أَلَسْتُ مُهَيِّمٌ بِجَمَالِهِ ۚ أَنْتُمْ مَعِي إِذِ أَظْهَرَ الإِنْوَارَا

وبقطع النظر عن الصنعة البادية في استخدام (أنوار) في البيت الأول، و(إنوار) في البيت الأول، و(إنوار) في البيت الثاني، فإن الذي يتأكد في الشطر الأول من البيت الثاني هو المعنى المشار إليه فيما سبق من أن الشهود أورث محبةً.. ثم يُضاف إلى ذلك التأكيد أن ذات الشاعر (الإمام) من الفريق المشار إليه أولا (أهل المحبة).. وفي بيت ثالث من القصيدة نفسها سوف تصير لفظة ألستُ دالةً على حُجّة الله على خلقه، ومعيارًا للدرجة الروحية للإنسان في عالمنا الأرضى؛ يقول الإمام:

مَنْ لَمْ يَرَ بِأَلَسْتُ نُورَ جَمَالِهِ لَمْ يَشْهَدِ الأَنْـوارَ وَالأَشْرَارا

. وهكذا تصير «أَلَشْتُ، هذه المرة فاصلًا بين أهل المحبة وأهل الشقاوة، بين أهل الله والعوام.. الشقاوة، بين أهل الله والعوام.. واللافت للنظر هنا، أنه في كل مرة ترد ألَسْتُ تقترن بذكر الأنوار! وقد أضيف للأنوار في البيت الثالث الأخير: الأسرار.

والأسرار تورث التفرُّد بالمعرفة، تلك المعرفة الإلهية التي اختص
 بها الصوفية في مقابل المعرفة الاستدلالية عند عوام العلماء والفقهاء!

لكن الأسرار أيضًا تورث القلق والحيرة، تلك الحيرة التي ظن البعض أن التصوف خلوٌ منها.. يقول الإمام في نفس القصيدة:

العِشْقُ عِنْدَ أَلَسْتُ كَانَ مُحَقَّقًا بُرُهَانُهُ، صِرْنَا بِذَاك حَيَارَي

ويقول في قصيدة تالية(١):

حَيِّرَتَنْيِ أَلَسْتُ حَتَّى تَجَل لِي بِمَعْنَى مِنْ مُبْدِشي وَمُعِيدِي

وكأنها الإمام يضع الإشكال في الشطر الثاني من البيت الأول، ويكرره في الشطر الأول من البيت الثاني.. نعني: إشكال الحيرة الناجمة عن ألَّشتُ، ثم يفصح في آخر البيت الثاني عن ارتفاع الإشكال بفضل الله (المُبدئ والمُعيد) لكنه لا يوضح كيفية ارتفاعه.. فإذا كانت أسرار عالم الذر، عالم ألَسْتُ، قد أورثته الحيرة في مرحلة من سيره، فإنه في مرحلة تالية سوف يتجاوز الحيرة.. لكن التجاوز يتم هو الآخر بير يودعه الله في قلبه، يرت يتعلق بمسألة المبدأ والمعاد.

ولا تنتهي عملية التشكيل الدلالي بلفظة ألَشتُ في شعر الإمام، ومن أراد مطالعة المزيد؛ فلينظر في قصائد الإمام، ليرى كيف تتعدَّد المستويات الدلالية لهذه اللفظة التي تحتوي –ضمن الكثير الذي تحتويه – على معنى: القبل.. لكننا نود، أخيرًا، أن نشير إلى أن الإمام في أحد أبياته، قد تجاوز القبل إلى قبل القبل! ليورثنا نحن –هذه المرة – الحيرة! فإذا كان عالم اللدر هو الوجود الأزلي للأرواح قبل خلق الأجساد، فها الذي يشير إليه الإمام – إذن حين يقول:

⁽١) انظر نص القصيدتين في: ديوان ضياء القلوب (المجلد الأول)، ص ١٤٦،١٤٥.

نأتي، بعد ما سبق، إلى الشهاوي وأحاديثه الشعرية، لنرى كيف تعامل الشاعر، هذه المرة، مع التراث.. مع ملاحظة أن الشهاوي كتب أشعاره في وقت اتسعت فيه حركة التعامل الأدبي المعاصر مع التراث، وبعد ما أفاض نُقَّاد البنيوية في الكلام عن التناص؛ فأدت الإفاضة إلى لفت الأنظار المعاصرة إلى إمكانية الاتكاء على الموروث دون حرج!

وأشكالُ التناص ـ ذلك المصطلح المراوغ ـ عديدةٌ، لكن ما يجمع بينها هو كونها عملية استبطان نصِّ سابق في سياق نصَّ لاحق، بحيث تتولد من هذه العملية دلالات متجددة، لا يمكن استكشافها في النص الأسبق، وإنها يكون لها في النص اللاحق (حضور دلالي) متميز.. فكيف تحت عمليات التناص في شعر أحمد الشهاوي؟

يبدأ تناص الشهاوي مع الموروث الديني والصوفي في تلك الصيغة التي اختار أن يصب فيها إبداعه الشعري: الأحاديث. وقد استوقفت هذه الصيغة الجريثة معظم الكُتّاب والنُقّاد الذين تحدثوا عن شعر الشهاوي؛ فقال رفعت سلَّام في مقالة له: "يشير العنوان (الأحاديث) إلى اتكاء التجربة على شكل الأحاديث النبوية، تلك الصياغة اللغوية المكثفة بلا ترهُّل أو زوائد إنشائية ولا أدري من أين جاء رفعت سلَّام بهذا الحكم على الأحاديث النبوية! ففي الحديث الشريف سلَّام بهذا الحكم على الأحاديث النبوية! ففي الحديث الشريف روجاته،

⁽١) البيت من قصيدة بعنوان: من كتوز أسرار مبدأ الخال قبل ألست (الديوان ١/ ١٤٧).

وتمثله بحكايات العرب، مما يقع معه الحديث الواحد في صفحات كثيرة - ويبدو أن هذا الحكم استند إلى ما يسمى بالحديث المشهور، الذي تكون صبغته في الغالب موجزة.. وقد تساءل إدوار الخراط في مقالته المذكورة آنفًا: فماذا إذن صبغة الأحاديث؟ هل هذا نوع من المتنبي المعاصر؟ أيعني هذا أن الشاعر وريث النبي؟ إن استقراء شعر الشهاوي لا يؤيد هذا الافتراض، بل على العكس؛ ينفيه.. ولا أدري ماذا سيقول إدوار الخراط عن نبوءات الشهاوي، مثل قوله في (حديث) ألقاه في معرض القاهرة الدولي للكتاب (يناير ١٩٩٣) ما نصّه:

والبيوتُ التي عشتُ سوف تنشرُ أسرارَ نومي وتتلو على الناس قرآني وأسفارًا من العشق الحلال

بل، ما الذي يمكن قوله بصدد «تصريح» الشهاوي في السفر الأول من أحاديثه:

> حالي يترجمني إلى لغة تقول ولا تقولُ تقولُ بانني ولدٌ رسولُ تقوُّل بانني وطنٌ جيلْ

أعتقد أن المسألة بحاجة إلى تناول أعمق لكيفية تعامل الشهاوي

مع تراثه، أو بعبارة أخرى - كيفية تناصه مع الموروث.. وهنا نقول: عا لا شك فيه أن تأمل أشعار أحمد الشهاوي، وإنضاجها في نفس
القارئ على نار هادئة، يكشف عن وعيه الواسع بالتراث، وإحاطته
بكثير من جوانبه.. ومع هذا الوعي وتلك الإحاطة، بالإضافة إلى
حساسية الشهاوي اللغوية، وشعوره المرهف بالسياق، كل ذلك
اجتمع، فجعل الشهاوي - ربها بطريقة لا شعورية - يعمد إلى إبراز
النص التراثي الذي لا يتقوَّم بذاته، بل بنصِّ آخر يُضاف إليه..
وعن طريق الإضافة، أو إشباع الدلالة، يتحدَّد سياق النص التراثي
الأصلي. دون الإضافة أو الإشباع يكون النص في حالة من التشظي،
تؤهله لإنتاج نص جديد.. ولنضرب أمثلة:

في النص الأصلي (الأحاديث الشريفة) لا تتحدَّد دلالة لفظي (حديث/ أحاديث) بحيث تقع على كلام النبي على الإعن طريق الإضافة، فيقال: الحديث النبوي، الحديث الشريف، علم الحديث، مصطلح الحديث... إلخ. أما لفظة (حديث) بذاتها، فلا تقع لها دلالة مؤكدة على الأحاديث النبوية، فمن الممكن أن تنصرف إلى دلالات أخرى، بحسب الإضافة، فتكون مثلاً: حديث عيسى بن هشام حديث الأولين - حديث الناس.. وهكذا. ثم تظهر براعة الشهاوي حين يجعل عنوان ديوانه (الأحاديث) دون إضافة، ليفسح المجال أمام حين يجعل عنوان ديوانه (الأحاديث) دون إضافة لها! وبذلك يظهر أن التشظي، دون إتمام بعدها الدلالي بأي إضافة لها! وبذلك يظهر أن الشهاوي لا يؤكد صلة (أحاديث) بالأحاديث النبوية، ولا ينفيها في الشهاوي

الوقت نفسه.. ومع هذا، فالشهاوي - على جرأته المراوغة البديعة - يظل أقل جرأة من شعراء الصوفية الذين اتكأوا على صيغة الحديث النبوي، واستخدموا اصطلاحاته دون مواربة، في سرد حديثهم الخاص.. حديث المحبة، مثلاً، في قول عبد الكريم الجيلي (المتوفي ٨٢٦ هجرية) في قصيدته المسهاة بالذُّرَّة الوحيدة:

بَلِّنْ حَدِيثًا قَدْ رَوْنَهُ مَدَامِعِي إِذْ عَنْعَتُهُ مُسَلْسَلًا فَيَضَائُهُ

أَسْنِدْ لَكُمْ ضَغْفِي وَمَاقَدْصَحَّمِنْ مُتَوَاتِرِ الحَّيِرِ الَّذِي جَرَيَانُهُ

يَرْويِهِ عَنْ عَبْرَاتِهِ عَنْ مُقْلَتِي

عَنْ أَضْلُعي عَمَّا رَوَتْ نِيراُنه

عَنْ مُهْجَنِي عَنْ شُخُوهَا عَنْ خَاطِي

عَنْ عَشْيَةٍ عَنْ حَشْقِهِ عَنْ حَدَوه جَنَانُه

عَنْ هُمُ رُوحِي وَهُمْ شُكَّانُه (الله العَهْدِ القَدِيمِ عَنِ المُوَى عَمَّنْ هُمُ رُوحِي وَهُمْ شُكَّانُه (الله عَنْ الله عَنْ الله العَهْدِ القَدِيمِ عَنِ المُوَى

والمثال الآخر الشاهد على تعامل الشهاوي ـ ذلك التعامل البارع ـ مع التراث، هو ما يظهر من استخدامه في قصيدته سالفة الذكر"، لاَية قرآنية. الآية في أصلها تقول: ﴿يَاأَيُّهَا ٱلْمُزَيِّلُ ۚ ۚ إِلَّا قِيلَا لِلَّا قَيلِلاً ۚ ۚ

⁽١) انظر نص القصيدة بكتابنا: عبد الكريم الجيل فيلسوف الصوفية (دار الجيل بيروت، الطبعة الثانية ١٩٩٢) ص ٦٨ وما بعدها.. ويلاحظ في الأبيات المذكورة أن الجيل استخدم من مصطلحات الحديث الشريف، على الترتيب، ما يلي: الإبلاغ، الرواية، العنعنة، المسلسل (الحديث الذي اتصل إستاده) الإستاده الصحيح، المواتر، الخبر. ويخصوص دلالة كل مصطلح من ذلك، يمكن الرجوع إلى: المختصر في علم الحديث النبوي، لابن النفيس، بتحقيقنا (الدار الصرية اللبنانية القاهرة ١٩٩١).

⁽٢) ورد نص القصيدة في السفر الثاني من الأحاديث، وهي بعنوان: حديث الغريب.

ويأتي شعر الشهاوي ليفجَّر النص إلى شظاياه، فيترك أداة المخاطبة ويترك المُخَاطَب، ويستبقي الخطاب ﴿ قُرِ ٱلنَّلَ ﴾ ويترك الإشباع الدلالي المقيَّد للخطاب، فيورد الخطاب ذاته «النص» مع إشباع جديد يولِّد دلالة جديدة في سياقه الخاص.. الخاص بالشهاوي الذي يقول:

قُمُ الليل كله

قِسِ النار والطين

ولاتقش أحدًا عليها

وقد أتاحت عملية التفجير للنص الأصلي، الجمع بين شظايا نصوص متباعدة، فإذا كان الشطر الشعري الأول هنا قد استدعى الموروث الديني، متمثلاً في اللفظ القرآني (قم الليل) فإن الشطر التالي له مباشرة _ يستدعي نَصًا مغايرًا، من قلب الفلسفة .. هو قول نيتشه: لقد صنعت الإله من ترابي وناري! فنرى الشهاوي بعد تفجيره لعبارة نيتشه، يستبقى التراب والنار، أو النار والطين (مكونات الإنسان نيتشه، يستبقى التراب والنار، أو النار والطين (مكونات الإنسان

⁽١) سورة المزمل، آبات ١: ٤.

ورمز ارتباطه بالأرض وبالسهاء وتردُّده بين الحس والعاطفة) ويستبعد مسألة صنع الإله.. وفي النهاية، يكون قيام الليل، كله، لقياس النار والطين.. أو الوزن النوعي لذات الشاعر بين نزوعه السهاوي (النار) ورسوخه الأرضي (الطين) وكلاهما من عناصر تكوين ذاته!

والأمثلة على ما سبق، في شعر الشهاوي، كثيرة. لكنه، والحق يقال، لم يكن على القدر نفسه من البراعة في بعض الأحيان. ففي القصيدة نفسها المذكورة، نرى الشهاوي وهو يقطع سياقه الخاص، وإيقاعه الشعري، ولفظه الشفيف؛ فيشق القصيدة _ من منتصفها _ ويضع بقلبها من شعر (رابعة العدوية) قولها:

> أَلَا لَيْتَ مَا بَيْنِي وَبَيْنَكَ عَامِرٌ وَبَيْنِي وَبَيْنَ العالمَيْن خَرَابُ

فهل يريد الشهاوي - عامدًا - أن يطيح ببنية قصيدته، فيكسر إيقاعها الداخلي وموسيقاها، علاوة على تشتيت الرؤية.. أم تراه قد أراد التوحُّد مع عشق رابعة بعمل اقتراني بين نصه الخاص ونصّ رابعة، دون المزج بينهها. على أي حال، فالشهاوي لم ينفرد عن الإمام أي العزائم في هذه العملية التي يمكن تسميتها (التحول المفاجئ) في سياق القصيدة، فالإمام أيضًا، كثيرًا ما يفاجئنا في القصيدة الواحدة بتحول آخر - مقصود - هو تحويل البحر العروضي إلى بحر آخر، مع الحفاظ على القافية! وتلك مسألة أخرى، نرجئها إلى حين الكلام على تقابل الشاعرين بالتداخل.

(٢) الفقر في مقابل اليتم:

للصوفية، الأواخر والأوائل، مفهومٌ خاص للفقر.. فهو عندهم - باختصار - الافتقار التام إلى الله، وخلع الشعور بالآنية في مواجهة اللهات الإلهية. والفقر هو طريق الأولياء إلى الله! يقول البسطامي: عبدتُ الله أربعين سنة، فنوديت "إذا أردتَ أن تأتي إليَّ، فأت إليَّ بها ليس فيَّ» فقلتُ اسبحانك، وما ليس فيك؟» قال: الفقر". والفكرة هنا، أن افتقار الصوفي وتخليته ذاته عن كل ما سوى الله، يفسح المجال أمام قبول التجليات الإلهية.. وهذه حالٌ فريدة، معناها غايةٌ في الدقة، فالصوفي في الحقيقة _ فقير"، فقط، تجاه الله.

ومَرَّ علينا فيها سبق، أن الإمام كان ثائرًا بالمفهوم السياسي، معارضاً لسلطة الملك فؤاد، ورغبته في الخلافة المظهرية التي ينشدها للتجشُّل فحسب، ولأغراض سياسية! فلننظر إلى هذا الإمام الثائر المعارض وهو يصوَّر نفسه _ تجاه الله _ فيقول في مقدمة كتابيه (أصول الوصول لمعية الرسول) و(شراب الأرواح من فضل الفتاح) ما نصُّه:

أنا العبد، الخويدم، المسكين، المنكسر القلب، المضطر.. محمد ماضي أبو العزائم؛ الخوف قوامه، والذل حليته، والرهبة باطنه، والرغبة ظاهره، والحيرة رداءه، والصبر أنيسه.. والتسليم مذهبهه.

ذلك هو (الفقر) الذي كان محركًا من محركات شاعرية الإمام،

 ⁽١) السهجلي: النور من كلهات أبي طيفور = البسطامي (نشر، د/ عبد الرحمن بدوي في كتابه: شطحات الصوفية) ص ١٦٢.

وطابعًا عامًا يكمن خلف أبياته الشعرية بأسرها، لاسيها تلك «الاستغاثات» التي تحتشد في ديوانه؛ كأن يقول وقد تضاءلت ذاته لأبعد الحدود، فاختار من اللفظ أيسره، بلا صنعة:

رُبَّ مُضْطَر فَقِيرِ عَائِلٍ خَائِفٍ، وَعَمِيمُ فَضْلِكَ سَائِلُ رَبُّ رُضُوَانٍ وفَضْلٍ قَصْدَهُ وَهْوَ عَبْدُ السُّوءِ غِرٌّ جَاهِلُ أَنْتَ مُعْطِ بَلْ غَفُورٌ مُنْعِمٌ لِلْمسِيء لِذِي الإِنابَةِ قَابِلُ")

ومع عمق الشعور بالفقر واضمحلال الذات تجاه الوجود الإلهي، يتزايد في شعر الإمام شعورٌ آخر، هو العجز والذُّلُ لله، ويتعاظم إحساسه بذنوبه (بالمناسبة: فالذنب في شأن الأولياء ليس كمثله بالنسبة للعوام، فانصراف خاطر الولي مثلًا _ لحظةً عن ربه، ذنبٌ عظيم) وهنا يقول الإمام:

ذُنُوبِي بُرهَانِي عَلَى العَجْزِ وَالذُّلِّ

وَعَجْزِي وَنُلِّي يَدْعُوَانِي إِلَى الوَّصْلِ (٣)

وفي آخر البيت يرد مفتاح الخروج من حال الفقر، وما يستتبعه من ذلةٍ ومسكنةٍ وعجزٍ وشعورِ بالغِ بالذنب، فيكون هذا المفتاح هو (الوصل) والوصل-عندالصوفية ـلا طريق إليه، إلا المحبة والعشق.

مع المحبة، يأخذ شعر الإمام وجهة جديدة، فيستند إلى تراث

⁽١) أبو العزائم: ديوان ضياء القلوب ٣/ ١٠٦٠.

⁽٢) أبو العزائم: ديوان ضياء القلوب ٢/ ٢٢٥.

الغزل الصوفي السابق، ويتخير من أرق الألفاظ ما يناسب رقة حال المحبين.. وذلك ما يظهر في عدة قصائد للإمام، منها هذان البيتان:

مَا النَّارُ إِلَّا حُبُّهُ وَزَفِيرُهَا فِي بَاطِنِي مِنْ نُورِ آيَةٍ حُسْنِهَا نَارُ المحبَّةِ كَمْ أَذَابَتْ غَيْرِهَا وَأَخُ المَحبَّةِ لا يميِلُ لِغَيْرِهَا(١٠

وتتزايد حِدَّةُ اللغة في شعر الإمام، حين ينتقل من المحبة إلى العشق؛ وذاك أمرٌ طبيعي، فللعشق ـ كما يقول ابن عربي ـ التهابٌ ٣٠.. فلابد للغة العشق ـ أيضًا ـ أن تلتهب، فيكون التأوُّه:

أَوَّاهُ تَنْمُو لَمُقَتِي وَصَبَابَتِي وَتَـَالَهُتُي لِحَقَيَقَتِي وَكَــَالِي عَجْبَامِن المعشُوقِ مَنْ هُوَعَاشِق أَأْنَــا لِوصْفِي أَم أَنـا كَالِي عَشْقٌ وَمَعْشُوقٌ وَعَاشِقٌ جُمِعَتْ مِنْ غَيْرٍ فَصْلٍ يُرى وَوِصَالِ⁽¹⁾

وهكذا تتحد الذات العاشقة بالمعشوق، ويلتحمان بالعشق، فلا يصير للوصال الذي كان أملًا، وجودٌ.. وعلى هذا النحو يخرج الإمام في شعره من مرتبة الفقر إلى مرتبة الولاية، بالحب، ثم بالعشق.

.. ونأتي - مرة أخرى - للشهاوي، فنراه يهدي السفر الأول من ديوان الأحاديث إهداءً يصفه بأنه (خاصٌ جدًا) فيقول: ﴿إِلَى نُوالُ عبسى.. حديث الأحاديث، وآية الآيات، وفي بداية (كتاب العشق)

 ⁽١) الأبيات من قصيدة مخطوطة لم تنشر بعد في ديوان الإمام الذي تصدر أجزاؤه تباعًا.
 (٢) ابن عوبي: الفتوحات المكبة، طبعة دار الكتب العربية، المجلد الرابع، الفصل ٥٥٩.
 (٣) من قصائد الإمام المخطوطة.

إهداءٌ كالسابق، خاصٌ جدًا؛ يقول: «إلى نوال عيسى.. فاتحة الكتاب، وسدرة منتهى العشق».

ها هي، إذن نوال عيسى تأتي دومًا في مفتتح الإبداعات الشعرية - والنثرية - للشهاوي، فيجعلها، بها يضفيه على الإهداء من لغة القداسة، بمثابة البسملة. ونوال عيسى هي والدة أحمد الشهاوي التي تيتَّم منها صغيرًا، فانغرس اليتم من يومها في نفسه، وأوْرق أحزانًا وارفة تظلِّل إبداعاته.

ويظل اليتم يلاحق الشهاوي، حتى يكتمل بفقدان الأب، فيتضاعف عنده _ هو الآخر _ الإحساس بتضاؤل الذات وانفساح العالم. ولذا، نراه دائم الوصف لنفسه بوصف (الفتى) فيقول في «حديث الفتى»:

> بين اندفاقةِ مائها وطلوعِ مائك للسها هذا انشغالُك أيها الولد الحزين

> > ثم يقول:

هي غفوة أم صحوة أم دفقةً أم طلعةً أم رحلةً؟ هذا سؤالك يا فتى

وأشعار الشهاوي، ونثره الشعري، لا تكاد تخلو من وصف نفسه

بصفة (الفتى) التي يمكن النظر إليها من زاوية "الفتوة" التي استقرت دلالاتها في التراث العربي كمجموعة من الفضائل الحلقية، تناظر ما يعرف في التراث الأوروبي بأخلاق الفروسية، لكن هذه الزاوية لا تفسر الأمر كله! ففي أشعار الشهاوي ما يؤكد أن (الفتى) دالٌ على مرحلة عُمرية، وليس على خُلُقٍ معين؛ فالشاعر يجمع في رؤيته لذاته بين لفظي "فتى.. ولد" وقد مَرَّ علينا قوله:

لغةٍ.. تقول بأنني ولدُّ رسول!

وهذا الشعور الجارف باليتم، وإحساس الذات بأنها تواجه، دون عون، هذا العالم الفسيح؛ هو ما يفسِّر تعلق الشهاوي، على مستوى النص الشعري، بالأم (نوال) وهو ما يفسِّر احتياجه لحناني يعادل حنان الكون.. يقول الشاعر في «حديث الغيم»:

غهامةٌ حطَّت على كفي، وألقت حملها

قالت: كل ما بي، ليس لي

نصف لأرضكمو .. يغيِّر شكلها

ونصف للفتي أحمد... يعيد لقلبه بعض الأمان!

ومثلما خرج الإمام أبو العزائم من مقام الفقر إلى درجة القرب، بالعشق. فبالعشق - أيضًا - يخرج الشهاوي من حال اليتم ليواجه العالم، ويجعل من نفسه داعيةً للعشق، ويكتب «كتاب العشق»، فيجعل فيه نصًّا بعنوان: ما بين عشتي وانتظاري، ممات! ثم يكتشف في لحظة إشراق، مستندًا إلى نصَّ حديثٍ نبوي، أن: مَنْ عشق، فَعَفَّ، فَشَفَّ فَذَابَ، فَآبَ إلى زُمْرِتِنَا.. ثَابَ فَأَشْكَتُهُ الله سَهَاءَهُ، وَسَها بَهِ.

وقد وردت الدعوة للعشق ـ أيضًا ـ في شعر الإمام أبي العزائم، حيث يقول:

عَلُّوا عَزَائِمكُمْ وهَيَّا واغشَقُوا لِتُشَاهِدواعِدْنَ الجِنَانِ وحُورَهَا

لكن العشق عند الإمام منصرف إلى الجهال الإلهي، فهو عشق روحي يضاد بنزوعه التجريدي العشق الذي يدعو إليه الشهاوي، وهو العشق ذو النزوع الحيي، المتمثل في أشعار الشهاوي الأخيرة في صورة رمز (الماء) الذي يكتسب في سياق أحاديث الشهاوي دلالات جسدية.. ومع ذلك، فكثيرٌ من مشاهير الصوفية قد أشاروا إلى أن العشق الحيي طريق للعشق الإلهي! وهي نقطة دقيقة، ليس هنا موضع الخوض فيها، وقد تناولناها في موضع الخوض فيها، وقد تناولناها في موضع آخر".

ولا تزال هناك الكثير من التقابلات التي تظهرها المقارنة بين شعر الإمام أبي العزائم وأحمد الشهاوي.. فإذا كانت التقابلات التي ذكرناها هي تقابلات التضاد فإننا، إذا استعرنا اصطلاح المنطق الأرسطي، سنجد بينهما تقابلًا بالتداخل وتقابلًا بالتناقض. فمن

⁽١) راجع مقدمة تحقيقنا لكتاب فواتح الجيال لنجم الدين كبري (نشرة دار سعاد الصباح ــ القاهر؟ ١٩٩٣) ص ٥٠ وما بعدها.

تقابلات التداخل: الوطن/ الحلم عند الإمام، الوطن/ الانكسار عند الشهاوي.. الذات/ العارفة عند الإمام، الذات/ الشاعرة عند الشهاوي.. الخروج من أسر العروض عند كليهما!

ومن تقابلات التناقض التي تكشف عن افتراق تام في الرؤية المسترة خلف شعر الإمام والشهاوي، نقيض: الروح/ الجسد.. التأسيس/ الثورة. الوفرة/ الرهافة.. ففي مقابل رؤية الإمام للجسد في إطار الروح، كهامش لها؛ يرى الشهاوي الروح عَبْرَ عملية الغوص في الجسد، وفي مقابل التأسيس على ثوابت الماضي عند الإمام متمثلة في المسريعة نجد الثورة على الماضي والحاضر عارمة في شعر الشهاوي. وفي مقابل الوفرة الشعرية عند الإمام، نجد شعر الشهاوي رهيفًا.. قليلا في لفظه، حادًا في معناه.

والكلام على هذه التقابلات الأخيرة، تفصيلًا، حديثه يطول. ولذا، فسوف نكتفي بها ذكرناه هنا، علَّه يكون إطلالة لا بأس بها على ساحة الشعر الصوفي المعاصر، على أن نعود إلى استكيال المقارنة بين الشاعرين في كتابنا الذي نُعِدُّه، منذ زمن، حول تطور اللغة الصوفية، حيث نخصص الفصل الأخير منه للشعر الصوفي في العقود الأخيرة من هذا القرن.

القهرس

| ٧ | عهيد |
|---------|--|
| ١٧ | الحرية والجبر في رسالة البصائر |
| 19 | مرثيةُ الهَجَاجِ |
| ٤٧ | تأويلات شَطْح المدينة |
| ٤٩ | شُروع |
| ۸٣ | حوارات ليلية حول رواية "هاتف المغيب" |
| \ \ \ \ | الرواية الفلسفية نهاذج من/ عن الإسكندرية |
| 180 | جدلية الوقت |
| 191 | في الشعر الصوفي المعاصر |

أعمال د. يوسف زيدان

الكتب المنشورة

- المقدمة في التصوف، لأبي عبد الرحمن السلمي «تقديم وتحقيق». دار مدارك (دبي).
- عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية «تأليف». الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة أعلام العرب).
- ٣ ـ الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي "تأليف". دار مدارك (دبي).
- ٤ -شرح فصول أبقراط لابن النفيس «دراسة وتحقيق». الدار المصرية اللبنانية (القاهرة).
 - معراء الصوفية المجهولون اتأليفا. دار مدارك (دبي).
- دووان عبد القادر الجيلاني «دراسة وتحقيق». دار ن للنشر (القاهرة).
- لا حديوان عفيف الدين التلمساني «دراسة وتحقيق». دار الشروق (القاهرة).

- معيدة النادرات العينية للجيلي مع شرح النابلسي «دراسة وتحقيق». دار الجيل (بيروت).
- ٩ ـ الطويق الصوفي وفروع القادرية في مصر «تأليف». دار
 مدارك (دبي).
- ١٠ عبد القادر الجيلاني، باز الله الأشهب «تأليف». دار الجيل (بيروت).
- ١١ ـ رسالة الأعضاء، لابن النفيس «دراسة وتحقيق». دار ن للنشر (القاهرة).
- ١٢ ـ المختصر في علم الحديث النبوي، لابن النفيس «دراسة وتحقيق، الدار المصرية اللبنانية (القاهرة).
- ١٣ ـ المختار من الأغذية، لابن النفيس «دراسة وتحقيق». دار ن للنشر (القاهرة).
- ١ شرح مشكلات الفتوحات المكية، لعبد الكريم الجيلي «دراسة وتحقيق». دار ن للنشر (القاهرة).
- ١٥ فوائح الجمال وفواتح الجلال، لنجم الدين كُبرى «دراسة وتحقيق». دار سعاد الصباح (القاهرة).
- ١٦ ـ التُّرَاث المجهول، إطلالة على عالم المخطوطات «تأليف». دار الأمين (القاهرة).
- ١٧ ـ فهرس مخطوطات جامعة الإسكندرية «الجزء الأول». معهد المخطوطات العربية (القاهرة).

- ١٨ ـ فهرس مخطوطات جامعة الإسكندرية «الجزء الثاني». معهد المخطوطات العربية (القاهرة).
- ١٩ ـ نوادر مخطوطات بلدية الإسكندرية اكتالوج مصوَّر ، برنامج
 الأمم المتحدة للتنمية (مكتبة الإسكندرية).
- ٢٠ فهرس مخطوطات رِفَاعَة الطهطاوي «الجزء الأول». معهد المخطوطات العربية (القاهرة).
- ٢١ فهرس مخطوطات رِفاعة الطهطاوي «الجزء الثاني». معهد المخطوطات العربية (القاهرة).
- ٢٢ فهرس مخطوطات رِفَاعَة الطهطاوي الجزء الثالث. معهد المخطوطات العربية (القاهرة).
- ٢٣ فهرس مخطوطات بلدية الإسكندرية «المخطوطات العلمية».
 (مكتبة الإسكندرية).
- ٢٤ بدائع المخطوطات القرآنية بالإسكندرية «كتالوج مصوَّر».
 (مكتبة الإسكندرية).
- ٢٥_التقاء البحرين "نصوص نقدية". الدار المصرية اللبنانية (القاهرة، بيروت).
- ٢٦ فهرس مخطوطات أبي العباس المرسي (التصوف، التفسير،
 السيرة، الحديث). (مكتبة الإسكندرية).
- ٢٧ _ حَيّ بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها. دار مدارك (دبي).
- ٢٨ المتواليات «دراسات في التصوف». الدار المصرية اللبنانية
 (القاهرة، بيروت).

- ٢٩ المتواليات (فصول في المتصل التُراثي المعاصر). الدار المصرية اللبنانية (القاهرة، بيروت).
- ٣-فهرس مخطوطات بلدية الإسكندرية «التصوف وملحقاته».
 (مكتبة الإسكندرية).
 - ٣١ ـ فهرس مخطوطات رشيد ودمنهور. مؤسسة الفرقان (لندن).
- ٣٢ فهرس مخطوطات بلدية الإسكندرية «التاريخ والجغرافيا».
 (مكتبة الإسكندرية).
 - ٣٣ ـ ابن النفيس، إعادة اكتشاف «تأليف». دار الشروق (القاهرة).
 - ٣٤ ـ فهرس مخطوطات شبين الكوم. مؤسسة الفرقان (لندن).
- ٣٥ ـ فهرس مخطوطات المعهد الديني بسموحة. (مكتبة الإسكندرية).
- ٣٦-فهرس مخطوطات أبي العباس المرسي «أصول الفقه وفروعه». (مكتبة الإسكندرية).
- ٣٧_فهرس مخطوطات بلدية الإسكندرية االمنطق. (مكتبة الإسكندرية).
- ٣٨ فهرس مخطوطات بلدية الإسكندرية «الحديث الشويف».
 (مكتبة الإسكندرية).
- ٣٩ ـ فهرس مخطوطات دار الكتب بطنطا. معهد المخطوطات العربية (القاهرة).
 - ٤ _ فهرس مخطوطات دير الإسكوريال. (مكتبة الإسكندرية).

- ١٤ ـ ماهية الأثر الذي في وجه القمر، لابن الهيثم «دراسة وتحقيق».
 (مكتبة الإسكندرية).
- ٤٢ مقالة في النقرس، للرازي «دراسة وتحقيق». (مكتبة الإسكندرية).
- ٤٣ مختارات من نوادر مقتنيات مكتبة الإسكندرية. (مكتبة الإسكندرية).
 - ٤٤ _ التصوف «تأليف». دار نهضة مصر، (القاهرة)
 - ٥٤ ـ المخطوطات الألفية «تأليف». دار ن للنشر (القاهرة).
- ٢٦ ـ الشامل في الصناعة الطبية، لابن النفيس «دراسة وتحقيق».
 ثلاثون جزءًا. المجمع الثقافي (أبو ظبي).
 - ٤٧ ـ ظِل الأفعي «رواية». دار الشروق (القاهرة).
- ٤٨ ـ بحوث مؤتمر المخطوطات الألفية اتقديم وتحريرا. (مكتبة الإسكندرية).
- ٩٩ بحوث مؤتمر المخطوطات الموقّعة «تقديم وتحرير». (مكتبة الإسكندرية).
- ٥ كلمات: التقاط الألماس من كلام الناس «تأليف». دار نهضة مصر (القاهرة).
 - ۱ ٥ ـ عزازيل «رواية» دار الشروق، (القاهرة).
- ٥٢ بحوث مؤتمر المخطوطات الشارحة «تقديم وتحرير» (مكتبة الإسكندرية).

٥٣ ـ اللاهوت العربي وأصول العنف الديني "تأليف". دار الشروق (القاهرة).

٤٥ ـ النبطي «رواية». دار الشروق (القاهرة).

٥٥ بحوث مؤتمر المخطوطات المترجمة «تقديم وتحرير».
 (مكتبة الإسكندرية).

 ٥٦ - بحوث مؤتمر المخطوطات المطوية اتقديم وتحريرا. (مكتبة الإسكندرية).

٥٧ _محال «رواية». دار الشروق (القاهرة).

٥٨ ـ متاهات الوهم «تأليف». دار الشروق (القاهرة).

٩٥ _ دوامات التديُّن «تأليف». دار الشروق (القاهرة).

• ٦ _ فقه الثورة «تأليف». دار الشروق (القاهرة).

١٦ ـ جونتنامو «رواية». دار الشروق (القاهرة).

77 _ فقه الحب «تأليف». دار الرواق (القاهرة).

٦٣ _ شجون مصرية. دار ن للنشر (القاهرة).

٦٤ ـ شجون عربية. دار ن للنشر (القاهرة).

٦٥ _ شجون تراثية. دار ن للنشر (القاهرة).

٦٦ _ شجون فكرية. دار ن للنشر (القاهرة).

٧٧ - نور (رواية). دار الشروق (القاهرة).

٨٨ - حل وترحال المجموعة قصصية».

٦٩ - فوات الحيوات «مجموعة قصصية».

٧٠ أهل الحي «مجموعة قصصية» دار الشروق (القاهرة).
 ٧١ غربة عرب «مجموعة قصصية» دار الشروق (القاهرة).

* * *



بين البحرين

60

.. وتبقى كلمة أخرة، نابعةٌ مما استقرّ في نفسي منذ زمن، وعبرت عنه عبارة نيتشه: إننى أنظر في جميع ما كُتب، فلا تميل نفسى إلا إلى ما كتبه الإنسان بقطرات دمه، وليس من السهل أن يفهم الإنسانُ دمًا آخر، أو يقبل دمًا جديدًا.. من هنا أهديت هذا الكتاب إلى ذلك القارئ الذي يمكنه القيام بقراءة مبدعة، تقبل البحرين: بحر الكتابة الإبداعية، وبحر الكتابة النقدية .. القارئ الواصل بين البحرين.

يوسف زيدان

تصميم الغلاف : أحمد الصباغ





